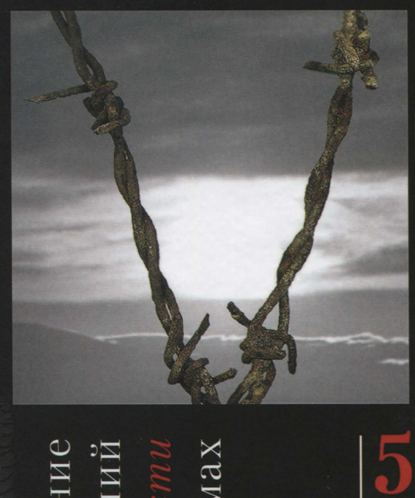
Варлам ШАЛАМОВ

Варлам
ШАЛАМОВ



собрание сочинений в *шести* томах

5

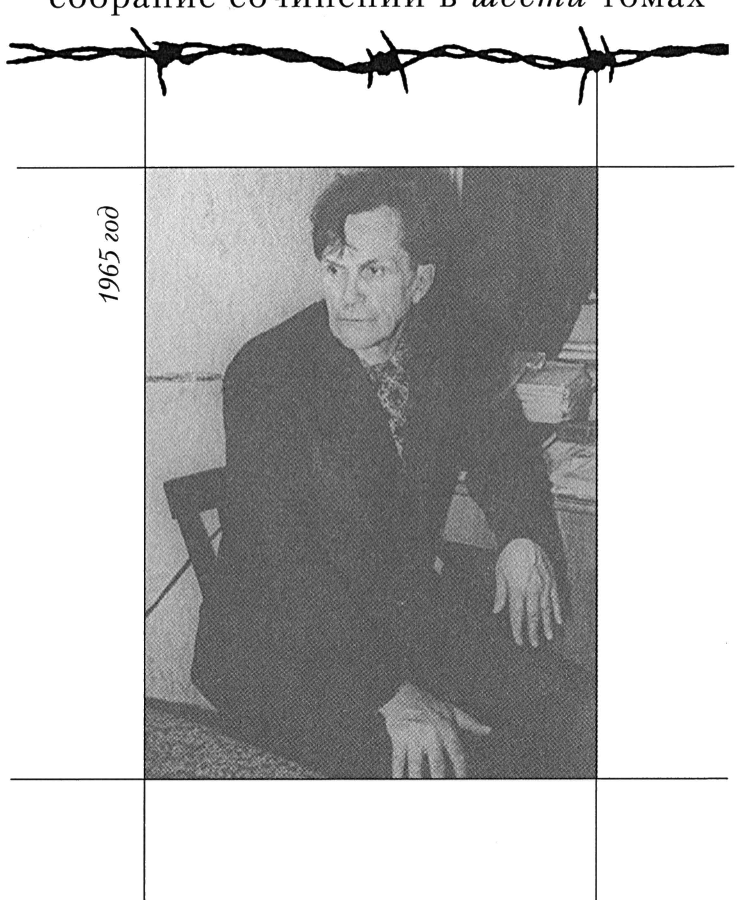
5

Варлам
ШАЛАМОВ

БИБЛИОТЕКА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КЛАССИКИ

Варлам ШАЛАМОВ

собрание сочинений в *шести* томах

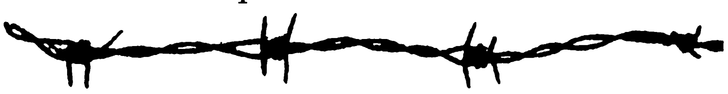


1965 год

БИБЛИОТЕКА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КЛАССИКИ

Варлам **ШАЛАМОВ**

собрание сочинений



том пятый

ЭССЕ И ЗАМЕТКИ

ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ
1954—1979

БИБЛИОТЕКА «ОГОНЕК»



УДК 821.161.1
ББК 84 (2 Рос=Рус)6
Ш 18

Оформление художника
С. Любаева

Составитель
И. Сиротинская

Воспоминания В. Т. Шаламова и его Записные книжки подготовлены составителем при поддержке гранта Президента Российской Федерации № 5.96-рп от 13 декабря 2003 г.

Шаламов В. Т.
Ш18 Собрание сочинений: В 6 т. + т. 7, доп. Т. 5: Эссе и заметки; Записные книжки 1954–1979 / Сост., подгот. текста, прим. И. Сиротинской. — М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. — 384 с.

ISBN 978-5-4224-0702-6 (т. 5)
ISBN 978-5-4224-0697-5

В пятый том собрания сочинений Варлама Тихоновича Шаламова (1907–1982) вошли эссе и заметки писателя, озаглавленные им «Всё или ничего», открывающие читателю новые грани литературного дарования автора, а также Записные книжки писателя — его исповедально-дневниковые пометки и своеобразная творческая лаборатория писателя.

УДК 821.161.1
ББК 84 (2 Рос=Рус)6

ISBN 978-5-4224-0702-6 (т. 5)
ISBN 978-5-4224-0697-5

ВСЁ ИЛИ НИЧЕГО

Эссеистика Варлама Шаламова ещё неизвестна в полном объеме в России и за рубежом, исключая его эссе, опубликованные в Собрании сочинений (Москва, 1998 год).

Поэзия и проза — это основной предмет эссе Шаламова. «Таблица умножения для молодых поэтов», открывающая сборник, — это краткий «свод» законов поэзии, далее раскрываемых в отдельных эссе. Связь этического и эстетического начала искусства очевидна для Шаламова, однако прямая дидактика, по его убеждению, — искусству противопоказана:

«Истинное произведение искусства, способное улучшить человеческую природу незримым и сложным способом, может быть создано чаще всего не на путях дидактических» («Таблица умножения для молодых поэтов»).

Мощное оптимистическое звучание характерно для эссе 50—60-х годов («Для современников поэт всегда нравственный пример») и сменяется в эссе 70-х годов пессимистическими нотами: «Стихи не облагораживают, искусство вне нравственности. Знание тонкости Фета более важная для поэта тайна, чем моральные императивы Некрасова. На свете тысяча правд, а в искусстве одна правда. Это правда таланта» («Поэт изнутри»).

Разочарование в нравственном воздействии литературы на общество было глубоким: «Крах её (литературы — *И. С.*) гуманистических идей, историческое преступление, приводящее к сталинским лагерям, к печам Освенцима, — доказали, что искусство и литература — нуль. Разумного основания у нашей жизни нет — вот что доказывает наше время» («О моей прозе»).

И однако перед писателем нет выбора — писать или не писать. Ещё Петрарка писал о «неизлечимой болезни

писательства» («Книга писем о делах повседневных», XIII, 7): «Что делать, раз я не могу ни перестать писать, ни вытерпеть отдых?».

Неутолима страсть к истине и совершенству.

В дневниках Шаламов пишет (тетрадь 1971 г. III): «Неописанная, невыполненная часть моей работы огромна. Это описание состояния, процесса — как легко человеку забыть о том, что он человек. Так утрачивают добро и без какого-либо «вступления» в борьбу сил, что всплывает, а что тонет.

Всё не описано, — да и самые лучшие Колымские рассказы — всё это лишь поверхность, именно потому, что доступно описано».

Душа гения терзается вечной тоской о недосказанном слове, хотя даже сказанные слова не были услышаны многими людьми при жизни писателя.

«Почему я всё-таки пишу?... Я пишу не для того, чтобы описанное — не повторилось. Так не бывает, да и опыт наш не нужен никому.

Я пишу для того, чтобы люди знали, что пишутся такие рассказы, и сами решились на какой-нибудь достойный поступок — не в смысле рассказа, а в чём угодно, в каком-то маленьком плюсе» (тетрадь 1966 года).

Эта же решимость звучит в концовке первого письма к А.И. Солженицыну. Указывая на многочисленные «облегчения» темы в «Одном дне Ивана Денисовича», Шаламов ненавязчиво пишет: «Со своей стороны я давно решил, что всю мою оставшуюся жизнь я посвящу именно этой правде» (ноябрь 1962 года).

Книга эссе Шаламова словно приближает к читателю человеческий облик автора «Колымских рассказов» — весь его внутренний мир исповедально и доверчиво раскрывается перед людьми — с его верой и сомнениями, поисками и находками, цельностью и противоречиями, трагедией непубликуемости и мужественной решимостью выстоять:

Слышу каждое утро
Речи Бога-творца:
До последней минуты,
До конца, до конца!
(1974)

В святая святых души — в тайну творческого процесса писателя проникает читатель: «Откуда-то изнут-

ри проталкиваются на бумагу законченные фразы. Рассказы имеют свой ритм, конечно... «Колымские рассказы» — рассказы на звуковой основе, прежде чем вырвется первая фраза, прежде чем она определится, в мозгу бушует звуковой поток метафор, сравнений, примеров, чувство заставляет вытолкнуть этот поток на решётку мысли, где что-то будет отсеяно, что-то загнано внутрь до удобного случая, а что-то поведёт за собой новые соседние слова...» («О моей прозе»). Это, пожалуй, самое ценное в книге — психология творчества, исследуемая самим автором.

В эссе читатель найдёт суждения о стихах и прозе известных поэтов и писателей: Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Пушкина, Ф. Тютчева, М. Лермонтова, А. Блока, Б. Пастернака, М. Цветаевой, А. Ахматовой, А. Солженицына и многих других. Надо иметь в виду, что суждения эти — не плод литературоведческих исследований, а острый, заинтересованный, а порой и пристрастный взгляд писателя. Пусть не смутит читателя резкость, а порой противоречивость оценок. Эссе охватывают период в четверть века, менялся взгляд Шаламова на какие-то особенности и манифесты литературных группировок (акмеисты, символисты, ЛЕФ и другие). Отдельные произведения, а иногда — поступки писателей вызывали резкую оценку Шаламова. Он жил в этой многообразной, меняющейся во времени среде — литературе XIX—XX веков, как в огромном сгустке плазмы. Гений, большой талант — это, наверное, та же звезда, которая светит, когда её уже нет. И мы, читатели, вечные собеседники Пушкина, Тютчева, Блока и Пастернака, не говоря уже о современниках. Сейчас мы — собеседники Шаламова.

Он жил в этом мире, улавливая все его потрясения, как точнейший сейсмограф, и отзываясь на них как поэт.

Пусть свинцовый дождь столетья,
Как начало всех начал,
Ледяной жестокой плетью
Нас колотит по плечам
И гроза идёт над нами,
Раскрывая небо нам,
Растревоженное снами
И доверенное снам.
И черты стихотворенья,
Слепок жестов, очерк поз,
Словно отзвуки движенья
Проходящих в мире гроз.

Он верил, что поэт, художник — инструмент познания мира. Его пером запечатлён голос природы, космоса, человечества. Именно поэтому — поэт не подручный политиков, душа его свободна и независима.

После 20 лет лагерей и ссылок, после удушения непечатанием — до конца жизни Шаламов пишет: «Я никогда не был вольным, я был только свободным во все взрослые мои годы» (рассказ «Необращенный»).

Вот эта свобода мысли, суждения, полная неангажированность Шаламова — редчайшее явление в литературе XX века — делают его речь особенно доверительной по отношению к читателю. Ибо читатель — единственный, к кому она обращена.

И. Сиротинская



Эссе и заметки

ТАБЛИЦА УМНОЖЕНИЯ ДЛЯ МОЛОДЫХ ПОЭТОВ

1. 1 x 1 = 1

Напрасно говорят, что в искусстве нет законов. Эти законы есть. Постижение тайн искусства — важная задача поэта. Эти тайны искусства имеют мало общего с поисками размера, овладение рифмой и т. д. Размеры и рифмы — это тайны сапожной мастерской, а не тайны искусства.

2. Научиться писать стихи — нельзя.

Поэтому и не бывает никаких «первых» стихов. Учиться нужно не писать стихи, а воспитывать к себе любовь к стихам, требовательный и строгий вкус, понимание авторского чувства.

3. Поэзия — это неожиданность.

Неожиданность, новизна: чувства, наблюдения, мысли, детали, ритма...

4. Поэзия — это жертва, а не завоевание.

Обнажение души, искренность. «Самоотдача» — непременные условия поэтической работы.

5. Поэзия — это судьба, а не ремесло.

Пока кровь не выступает на строчках — поэта нет, есть только версификатор. В лицейском Пушкине еще нет поэта, и напрасно школьников заставляют учить «Воспоминания в Царском селе».

6. Начала и цели поэзии.

Начала большой поэзии — самые разные. Цель же — одинакова с религией, с наукой, с политическим учени-

ем — сделать человека лучше, добиться, чтобы нравственный климат мира стал чуть-чуть лучше... Истинное произведение искусства, способное улучшить человеческую породу, незримым и сложным способом, может быть создано чаще всего не на путях дидактических.

7. Поэзия — это опыт.

Огромный личный опыт, подобный завещанному Рильке, хотя стихи самого Рильке и не результат такого опыта.

8. Поэзия — неизвестность, тайна.

В стихах поэту не должно быть все заранее известно до того, как стихотворение начато. Иначе незачем писать стихи.

9. Стихи — это всеобщий язык.

На этот язык может быть переведено любое явление жизни — общественной, личной, физической природы. Это всеобщий знаменатель, то число, на которое делится весь мир без остатка.

10. Поэт — это инструмент.

Инструмент, с помощью которого высказывается природа. Переводчик с языка природы на человеческий язык. Суждения природы не всегда просто перевести на обычный человеческий язык.

11. Чувства гораздо богаче мыслей.

Поэзия своими средствами: подтекстом, аллегорией, интонацией, звуковой организацией, переплетенной со смысловым содержанием, сопоставлением дальнего и близкого, то недомолвками, то многозначительностью, стремится донести до нас именно то, что не может быть ясно выражено словами, но тем не менее существует вопреки Декарту. Стихи работают в этой «пограничной» области.

12. Ритм — важное начало поэзии, как любого из искусств — музыки, скульптуры, живописи. Необходимое, но не единственное начало. Расстояние от народной песни до монологов Фауста видно невооруженным глазом.

13. Стихи — это не поиски.

Поэт ничего не ищет. Творческий процесс — это не поиски, а отбрасывание того безмерного количества яв-

лений, картин, мыслей, чувств, идей, являющихся мгновенно в мозгу поэта на зов рифмы, звукового повтора в строке.

14. Ясность и точность в поэзии не одно и то же.

Поэзии нужна точность, а не ясность. Поэзия имеет дело с подтекстом, с аллегориями, с намеками, с интонационным строем фразы. Сложность чувства не всегда можно выразить ясно. Язык слишком беден для этого. Кроме того, язык природы не всегда можно ясно перевести на человеческий язык.

15. Минор в стихах действует сильнее мажора.

«Евгения Онегина» мы запоминаем не потому, что это «энциклопедия русской жизни», а потому что там любовь и смерть.

16. Стихи не рождаются от стихов.

Не существует поэтов для поэтов. Поэт для поэтов только один — жизнь. Стихи рождаются от жизни, а не от других стихов.

17. Большие поэты никаких путей не открывают.

Напротив, по тем дорогам, даже по тем тропам, по которым прошли большие поэты, — ходить нельзя. Пути подражания для поэта закрыты.

18. Не суйтесь в науку.

Искусству там делать нечего. Ничего, кроме конфуза, там поэта не ждет, как во времена Ньютона, так и во времена Эйнштейна. В искусстве нет прогресса и всевозможные симпозиумы по вопросам науки просто ни к чему.

19. За деревьями в поэзии нужно видеть не лес, а подробности, не увиденные раньше. И не ботанически видеть, а поэтически. Изучая ботанику, воспитывать деталь — символ, деталь — аллегорию, следить, чтобы знание ботаники не заглушило, не ослабило поэтического начала.

20. Пейзажная лирика —

попытка дать дереву и камню заговорить о себе и о человеке. И вместе с тем — пока пейзаж не говорит по-человечески, он не может называться пейзажем.

21. Космос поэзии — это ее точность.

Искания здесь и находки — бесконечны, как жизнь.

22. Стихи для слуха и для глаза.

В стихотворении, услышанном — воспринимается тысячная часть достоинств стихотворения. Недостаток чувства, мыслей скрывается за звуковой погремушкой.

23. Форма и окраска слова.

Форма и величина слова зависят от гласных букв, а окраска — от согласных.

24. Поэзия — непереводима.

Глубоко национальна. Совершенствование поэзии, развитие бесконечных возможностей стиха лежат в границах родного языка, быта, предания, литературных вкусов.

25. «Всё или ничего».

В стихах есть закон «всё или ничего». Более квалифицированных и менее квалифицированных стихов попросту не существует. Есть «стихи» и «не стихи».

26. Научиться стихами проверять собственную свою душу, ее неосвещенные углы.

Стихотворение не будет писаться, если оно — не искренне. Иногда поэт вследствие своей импульсивности может привести себя в состояние иллюзии, заставить себя поверить... Но это редкий случай. В большинстве случаев в стихах гадают, как в картах. И угадывают.

27. Рифма — поисковый инструмент,

а не орудие благозвучия (Бальмонт), не мнемоническое средство (Маяковский). Роль рифмы гораздо значительней.

28. Рифма пришла к нам позже ассонанса.

Нет нужды возвращаться к мамонту — ассонансу. Ее роль в русском стихосложении еще не только не сыграна, а только-только начата.

29. Свободный стих — это стих второго сорта. Это — подстрочник еще не написанного стихотворения.

Значение рифмы в русской поэзии огромно. Возможности русских размеров — безграничны. Свободный

стих диктуется желанием сближать языки и нашу эпоху, где уничтожены расстояния, сблизить словесное искусство разных стран, наиболее национально обособленное по сравнению с музыкой, архитектурой, живописью. Желание хорошее. Но в жертву приносится слишком много. Истинная поэзия непереводима и не нужно бояться этого. Арагон предлагал переводить стихи на чужой язык прозой. В этом есть логика и резон. Но и этого не надо, ибо есть поэты-переводчики, которые на материале стихов оригинала пишут собственные хорошие стихи. Свободный стих продиктован желанием сделать язык поэзии переводимым, объединив его, приближая к прозе.

30. Все большие русские поэты писали классическими размерами, их авторский голос громок и чист.

Ямбы	Пушкина	Блока
	Лермонтова	Мандельштама
	Тютчева	Цветаевой
	Некрасова	Пастернака
		Ходасевича

не спутать друг с другом.

31. Изучать технику стиха, понимая, что это — техника. Знание контрапункта не лишает композитора восприимчивости к музыке (Норберт Винер). К тому же часто самозабвенное *увлечение* работой над решением «технических» вопросов стихосложения вдруг открывает какую-либо подлинную тайну искусства.

32. Скупее!

Чем больше емкость стихотворной строки, тем лучше.

33. Короче!

Русское лирическое стихотворение не должно быть больше трех-четырех строф. Лучшие стихотворения русской поэзии — в двенадцать-шестнадцать строк (даже восемь — Тютчев, Пастернак).

34. Поэтическая интонация — это лицо поэта, его голос, его литературный паспорт, право на занятие поэзией. Поэтическая интонация — понятие очень важное и более широкое, чем объяснено в литературоведческом словаре. Разработка понятия поэтической интонации — важная задача нашей поэтики. Откровенное заимство-

вание и заимствование замаскированное, с которым не может справиться автор, — все это, как и чужое влияние — должно быть осуждено наравне с плагиатом.

35. *О таланте.*

«Талант — это такая штука, что если он есть, то есть, а если его нет — то нет» (Шолом-Алейхем). Точнее определения нет. А труд — это потребность таланта. Всякий талант не только качество, а и количество. Моцарт — образец и пример — постоянно и много работающего художника.

36. *Традиции и новаторство.*

Только тот, кто хорошо знает предмет своей работы, может прибавить что-то новое. Здесь решение вопроса о традициях и новаторстве.

37. Знать поэтическое наследие XX века, не ограничиваясь XIX.

Знать	Анненского	Пастернака
	Белого	Мандельштама
	Ходасевича	Волошина
	Цветаеву	Кузмина
	Ахматову	

Понимать их место в развитии русской поэзии, знать их находки и их открытия. Без этих поэтов нет русской лирики.

38. Проверяй себя чужими стихами.

Если твое настроение, твое чувство может быть выражено чужими строчками — не пиши стихи.

39. Стихи «На свободном ходу» — обязательное упражнение для поэта. На заданный ритм поэт включает, едва контролируя мыслью, тот мир, который толчется за окнами и только потом по этому черновику, написанному природой, ведет суровую, жесткую правку, оставляя только важные находки.

40. Нужно ли поэту писать прозу? Обязательно.

В стихе всего не скажешь, как бы высокоэмоциональным ни было то, что сказано в стихе. Поэт, пишущий прозу, обогащает и свою прозу и свою поэзию. Пушкин, Лермонтов, да и любой поэт могут быть понятны лишь вместе со своей прозой в единстве.

41. Приобщение к поэзии нужно начинать не с Пушкина.

Пушкин — поэт, требующий взрослого читателя, требующий личного жизненного опыта, а также читательской культуры, Лермонтов, Тютчев — еще сложнее. Приобщаться нужно чтением Некрасова и А. К. Толстого, а потом переходить к Пушкину.

42. В искусстве места хватит всем.
Не нужно устраивать давку, толкучку.

43. Что выше? Поэзия или проза?
За что же пьют? За четырех хозяек,
За цвет их глаз, за встречу в мясоед.
За то, чтобы поэтом стал прозаик
И полубогом сделался поэт[1].

44. Стихи — это не роман, который можно пролистать...

стихи — это не роман, который можно пролистать, проглядеть за одну ночь. Стихи требуют чтения внимательного, неоднократного перечитывания. Стихи должны читаться в разное время года, при разном настроении.

45. Поэт и современники.
Для современников поэт всегда нравственный пример.

46. 10 х 10 = 100.

<1964>

ЗАМЕТКИ О СТИХАХ

В двадцатые годы общественный интерес к стихам, а стало быть и общественное значение, звучание стихов были гораздо больше, шире, чем в наши дни. Выступления с чтением стихов — лефовцев и конструктивистов, перевальцев и рапповцев собирали неизменно многочисленных слушателей в самых крупных залах Москвы — в Политехническом музее, в Коммунистической аудитории 1-го Московского университета. Полные доверху людьми амфитеатры обеих аудиторий были свидетелями многих жарких политических боев. Был горячий интерес к событиям поэтической жизни, — они были событиями тогдашней московской жизни.

Проза тогда привлекала меньше слушателей, зрителей, участников споров, хотя в разнообразных диспутах на литературные темы не было недостатка. «Без черемухи» Пантелеймона Романова[2], «Собачий переулок» Гумилевского[3], «Луна с правой стороны» Малышкина[4] — все это щедро обсуждалось в самых различных аудиториях тогдашней Москвы. Не существовало еще Дома литераторов, и в нетопленной конторе издательства «Круг», закутанный в шубу, седой Воронский[5] отражал атаки гостей.

Проза, пожалуй, и сейчас вызывает достаточный интерес — вспомним обсуждение романа Дудинцева «Не хлебом единым»[6].

Что же касается стихов, то интерес к ним упал до уровня, вызывающего беспокойство. Новое стихотворение, сборник, новая поэма даже известного поэта не вызывают никакого интереса читателей.

Как и почему это случилось? Многие (по примеру Маяковского) обвиняют во всем книготорги. Но ведь не только книготорги отворачиваются от стихов. Книготорги — при всех недостатках и косности их работы — отражают действительность, определенные сдвиги в литературных вкусах нашего читателя. Смешно говорить, что по вине книготоргов не идут стихи.

Нет, тут дело гораздо серьезней — и в другом.

Кого ни спроси — никто не читает стихов. Читатель пропускает страницы журналов, где напечатаны стихи, вместо того, чтобы их отыскивать в первую очередь, как и было в двадцатых годах. Это отношение губит и редкие хорошие стихи. Так, в потоке всякого словесного хлама затонула Кирсановская «Ленинградская тетрадь»[7] — там были два хороших стихотворения.

В публичных оценках утрачено всякое чувство меры, потерян масштаб. Стихи Луговского[8], поэта посредственного, второй год подряд выдвигаются ни много ни мало, как на Ленинскую премию. Да еще Светлов изволит публично гневаться на решение Комитета по Ленинским премиям. В список на премии выдвигалась, как известно, и Федоровская «Белая роща»[9].

Годами, десятилетиями в журналах печатаются вовсе не стихи, а просто слова, соединенные в строчки, имеющие рифмы и размеры, но не имеющие в себе ни грана поэзии. Об этих «произведениях» пишутся статьи, даже книги, и бедный читатель не видит для себя другого выхода как вовсе прекратить читать стихи, читатель объявил стихотворную голодовку.

Читательское доверие к поэзии, к стиху утрачено и никто не знает, как его завоевать вновь.

В свет выходят странные книги. Почетный академик Павловский[10], биолог, паразитолог печатает в издательстве Академии Наук толстую книгу на превосходной бумаге «Поэзия, наука и ученые». В этой книге любовно собраны случайные вирши деятелей науки, вирши, не имеющие никакого отношения к поэзии. Тем не менее, эти произведения Павловский называет стихи, заявляя, что поэзия — это достойное занятие для ученого в минуту отдыха, столь же полезное, как игра в волейбол. Книга издана тиражом в 7000 экземпляров. В книге этой почтенный академик показал собственное полное непонимание существа поэзии. Это бы еще простительно. Непростительным для работника науки является незнание вопроса, по которому имеет суждение Павловский с замашками нового Колумба. Научная поэзия — дело не новое и история мировой литературы знает много имен и помимо Вергилия или Лукреция Кара. Леконт де Лиль[11], Сирано де Бержерак, Валерий Брюсов у нас, Нарбут[12] и Зенкевич[13] много потрудились на ниве научной поэзии. С их работами и стихотворными и прозаическими наш академик вовсе не знаком. И вовсе напрасно «Литература и Жизнь» (номер от 6 марта с. г.) напечатала одобрительную рецензию на эту, вышедшую год назад, плохую, неграмотную, бесполезную книгу.

Вторая удивительная книга — это книжечка Веры Михайловны Инбер «Вдохновение и мастерство», где разъясняется, что вдохновение — это род нервного подъема, тот вид сосредоточенности, который обязателен при любом занятии — даже бревна нельзя распилить пополам без такого рода «вдохновения». Вдохновение не есть озарение, редчайшая нервная мобилизация поэта, когда совершаются открытия в мире поэтического видения.

Но, несмотря на все это, поэзия не умирает. Появляются люди, по-настоящему одаренные, которые могут и вправе слушать голос времени и умеют его передать.

Появляется такой чувствительный и тонкий поэтический инструмент, как Евгений Евтушенко — чуть не единственный настоящий лирический репортер нашего времени из молодых поэтов.

Талант приходит, несмотря на неблагоприятные условия. Это удивительно, ибо требования к поэзии так малы, так примитивны, что в этих условиях талант, казалось бы, не может расти. Часто эти требования вовсе

не поэтические и могут только сбить (и, вероятно, сбивают с толку поэта).

Язык, как известно, без костей. За разговорами о мастерстве должны последовать дела — т. е. решительное изгнание всего непоэтического со страниц журналов и из редакторских столов в издательствах. Лучше не печатать «стихи» вовсе, чем печатать под видом стихов вовсе не стихи.

Нам категорически необходимо внести ясность в вопрос, что такое поэзия и кому нужны стихи.

Книжка Абрамова «Искусство писать стихи»[14], выпущенная в 1912 году, имела следующую аннотацию:

«Полное и всестороннее ознакомление с трудностями поэтического творчества несомненно отобьет у непризванных охоту заниматься несоответствующим их таланту делом».

Вот эту-то заботу нам и надо проявить в первую очередь — не взирая на лица, на дружеские связи и т. д.

Прошедший год советская поэзия лишилась таких настоящих поэтов, как Заболоцкий, как Ксения Некрасова, Ксению Некрасову выгнали на моих глазах из Дома литераторов — вот какие вещи могут быть у нас.

Все же дело в том, что никто не может решиться сказать прямо и честно — ты бездарен, отойди в сторону, займись другим делом.

Научиться писать стихи нельзя.

Не знаю — можно ли научиться писать газетные заметки (в аппаратах крупных газет работали вовсе не люди, окончившие факультеты журналистики, а бывшие врачи, инженеры, агрономы, нашедшие себя в газетной работе), но что нельзя научиться писать стихи — бесспорно.

В свое время большое смущение в умы внес Максим Горький своей формулой «талант — это труд». Максим Горький не захотел сказать, что трудоспособность, трудолюбие, прилежание в высокой степени присущи таланту, являются свойством таланта. Талант это всегда количество, кроме качества. Но все это не делается по принуждению. Все это — легко — как игра.

Наилучшим, наиболее точным определением таланта, является определение, данное человеком, чье столетие со дня рождения мы только что отметили — Шолом-Алейхем. Шолом-Алейхем говорил следующее: «Талант — это такая штука, что если он есть — так он есть, а если его нет, — так его нет».

<1959—1960>

ПОЭТИЧЕСКАЯ ИНТОНАЦИЯ

«Словарь литературоведческих терминов» под редакцией Тимофеева и Венгерова[15] определяет интонацию как «манера говорить, характер произнесения слов, тон человеческой речи, который определяется чередованием повышений и понижений голоса, силой ударений, темпов речи, паузами и др., в интонации выражается чувство, отношение говорящего к тому, что он говорит или к тому, к кому он обращается. Интонация придает слову или фразе законченность, тот живой оттенок смысла, то конкретное значение, которое хочет выразить говорящий...

В своеобразном синтаксическом построении речи, в расположении слов в предложении, в подчеркивании отдельных из них паузами, перерывами голоса или, наоборот, ускоренным их произношением писатель передает разнообразные интонации речи своих персонажей или (в авторской речи) интонации голоса повествователя».

Все сказанное — верно, но не полно. Тут трактуется не поэтическая интонация в узком смысле слова, не интонация стихотворной строки или строфы, а интонация, находящаяся в художественной прозе.

Что же называется поэтической интонацией, «литературным портретом поэта», его особыми приметами, раскрытыми в стихах.

Интонация — это те особенности, которые складываются в строке, в строфе, в отдельном стихотворении.

Эти особенности прежде всего относятся к своеобразной расстановке, расположению слов в строке, к тому, что называется инверсией.

Когда Мандельштам в своих «Воронежских тетрадях» пишет стихотворение о Белом:

— колпак, бубенчик[16] —

расстановка здесь слов столь своеобразна и неповторима, что нам неприятно встретить такую расстановку слов у молодого поэта

...Каравелла,
букет...
(Вознесенский, 30 отступлений)[17].

Излюбленный размер — тоже входит в понятие интонации. Здесь наиболее простой пример — «онегинская

строфа». Реконструированный Пушкиным классический сонет, изменение способа рифмовки под рукой гения приобрел свободу, эластичность, емкость и навсегда остался в русской литературе, исключив возможность подражания. Сколь ни замечательной была Пушкинская находка — ни один поэт после не писал «онегинской строфой».

Всякое истинное произведение искусства — это открытие, новость, находка. Если бы Блок написал «Возмездие» онегинской строфой, стихи не прозвучали бы так, как они звучат сейчас. И читая, слушая «Возмездие», мы вспоминали бы Пушкина, а не Блока.

Поэзия — как и любое искусство, — не любит подражания.

«Идти за кем-нибудь — значит идти позади него», — эта старая формула вечна.

Значит, одно из требований — излюбленность размеров. Пушкин не был поэтом разнообразия. Семьдесят пять процентов его стихов написаны ямбом, а всего одна четверть — другими размерами. Из русских поэтов самый «разнообразный» поэт — Игорь Северянин.

Ямбы Пушкина — это вроде постоянного угла полета ракет (65°). Уверенность руки в возможности добычи новых и новых завоеваний в стихе. Пушкину виделись новые возможности традиционного ямба. Ямбические упражнения не были ни леностью, ни приверженностью к традиции, ни привычкой (легко входить в стих по трамплину ямба), ни боязнью нового.

Но все эти примеры мне нужны.

Блок:

И вздохнули духи, задремали ресницы,
Зашуршали тревожно шелка...[18]

Это — звукоподражание? Отнюдь нет. Блок слишком тонкий поэт, чтобы заниматься звукоподражанием.

Пастернак:

Послепогромной областью почтовый поезд в Ромны
Сквозь вопли вьюги доблестно прокладывает путь.
Снаружи — вихря гарканье, огарков проблеск темный,
Мигают гайки жаркие, на рельсах пляшет ртуть...[19]

Тут и внутренняя рифма, и повтор, и использование аллитерации для поисков смысла. Этот вид поэтического мышления часто встречается у Пастернака — чаще у раннего, реже у позднего.

Маяковский «обнажал» этот прием:

Где он,
Бронзы звон
Или гранита грань?[20]

Вечернюю! Вечернюю! Вечернюю!
Италия, Германия, Австрия.
И на площадь, мрачно очерченную чернью,
Багровой крови пролилась струя.[21]

Третья особенность стихотворного почерка — аллитерация, у каждого поэта особенным образом выраженная. Организация звуковой опоры стиха — одна из главнейших задач поэта. Разные принципы могут быть положены в основу аллитераций.

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Близко буря, в берег бьется
Чуждый чарам черный челн.[22]

Здесь аллитерация обнажена, самодовлеюща и стихов здесь нет.

Другое дело:

Суровый Дант не презирал сонета
В нем жар любви Петрарка изливал
Игру его любил творец Макбета,
Им скорбну мысль Камоэнс облекал.
И в наши дни пленяет он поэта.
Вордсворт его орудием избрал,
Когда вдали от суетного света
Природы он рисует идеал.[23]

Великолепнейшая организация звуковых повторов характерна для Пушкина. Сразу видно, что Пушкин делает это не намеренно, а просто отбирает из тысячи подходящих слова, имеющие звуковую выразительность, звуковую пленительность.

Перечисление существительных, предельное использование синонимов — также характерно для строк Пастернака, для его интонации.

Я говорю известные вещи, банальности.

Ни Цветаева, ни Мандельштам, ни Ходасевич, ни Ахматова не использовали аллитераций таким образом,

так же, как и Михаил Кузмин. Звуковая опора их строки и строфы подчинена законам, опять-таки найденным авторами и составляющим их «заявку на золото поэзии», их вклад в историю русской поэзии.

Для Цветаевой (при использовании того же классического размера, того же ямба и хорея) характерен вопросительный тон, переход фразы на другую строку, лишение стихотворения его песенного начала, нагнетание тревожности, появление неожиданностей.

Неожиданности эти имеют книжное начало.

Цветаевский почерк мы узнаем очень легко.

Игорь Северянин (у которого стих не строится на аллитерациях, хотя звуковая сторона дела находится на очень большой высоте) чувствовал стихи очень тонко и так энергично использовал трехстопный хорей, что ни один поэт больше не решается написать стихотворение, пользуясь «Северянинским» размером, ибо северянинские интонации неповторимы.

Это было у моря, где ажурная пена,
Где встречается редко городской экипаж.
Королева играла в башне замка Шопена
И внимая Шопену, полюбил ее паж.[24]

Некрасов использовал дактилическую рифму, глагольную рифму, ввел в русскую строку множество идиом и занял определенное, резко очерченное место в истории русской поэзии. Ямб имеет в развитии русской поэзии особую судьбу. Ямбом написаны лучшие произведения русской поэзии.

Существует ямб Пушкина
Лермонтова
Языкова
Баратынского
Блока
Бальмонта
Цветаевой
Ходасевича
Мандельштама
Пастернака

Следующая особенность поэтической интонации — рифма. Характерная рифма Пушкина, чисто «глазная» — типа (радость—младость), что возмущало Алексея Константиновича Толстого, ратовавшего за рифму «слуховую», основанную на повторе согласных зву-

ков — гласная буква повторялась лишь на ударном слоге. Размышления по вопросам рифмы и по вопросам перевода, содержащиеся в письме А. К. Толстого — материал очень интересный и для литературоведов и для поэтов-практиков[25].

Очень продумана рифма Блока. В тех случаях, когда содержание стихотворения очень значительно, Блок намеренно применял рифмы «второго сорта» — чтобы не отвлечь внимание читателя на второстепенный, все же, момент в стихотворении. (Этого никогда не делал и принципиально не делал Маяковский — в стихе которого состав рифм мнемонического характера играет большую роль в создании стихотворения.)

Вот одно из самых лучших стихотворений Блока:

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы дети страшных лет России
Забыть не в силах ничего.

. . . .

И пусть над нашим смертным ложем
Взовьется с криком воронье.
Те, кто достойней, Боже, Боже,
Да узрят царствие твое

«глухие — России», «своего — ничего», «ложем — Боже», «воронье — твое».

К счастью, стихотворение не зависит только от рифмы. Новая, эффектная рифма только испортила бы это замечательное стихотворение.

Глагольная рифма Некрасова и мужская рифма Лермонтова — тоже элементы интонации.

Для чего приведены все эти примеры? Для того, чтобы показать, что при пользовании одним и тем же размером поэтическая интонация, особенности речи поэта сохраняются в полной мере.

Следующая особенность интонации — метафора. Хотя метафоры так же, как и тема, относятся к вопросу стиля (более широкому, чем интонация). Для поэтической строки привычные, своеобразные метафоры служат опознавательным признаком. В понятие стиля входит привычный круг мыслей, разработка привычных тем, трактовка вопросов определенным образом.

Иронические интонации Гейне (в русском языке есть отличный перевод Блока да и переводы Михайлова[26] достаточны для того, чтобы эти интонации мы узнали у любого поэта в русской литературе).

Почему Тихонов[27], так хорошо начинавший, не дал ничего большого, как поэт. «Орда» и «Брага» вселяли большие надежды. Но уже крайне искусственная поэма «Сами» показала, что поэт на ложной дороге.

Потому что «стимулятором» Тихонова, его духовным отцом был Киплинг. Происхождение и «Баллады о гвоздях», и «Баллады о синем плакате» — литературное, Киплинговское. Своего языка Тихонов не нашел. Отличный прозаик, он и в прозе слепо следуя по рецептам ленинградской школы 20-х годов, не смог показать себя как большой писатель.

От чужих интонаций Тихонов не избавился.

Каламбуры, каламбурная рифма, взятая Маяковским «поносить» у Саши Черного[28] и Петра Потемкина[29] считается поэтической интонацией Маяковского.

Существует такая вещь, как архаизмы, которые тоже могут быть интонацией поэта (Клюев, например).

По части евангельской и церковной тематики Пастернак говорил, что это слишком значительный для любого поэта материал и что использование этого материала в плане богохульства, как это делал Маяковский, или в церковно-деревенском стиле, как делал Есенин, или обнаружение духовных соответствий и неожиданных соразмерностей с нашим временем — как делал Пастернак в своих евангельских стихах — все это в смысле художественном однозначно. Ни один поэт не может пройти мимо этих вопросов — один богохульничает, другой славословит, третий пытается разобраться в сути дела.

Балладный склад Жуковского.

Балладные интонации.

Былинный стих.

Расстановку слов в строке (и в строфе) как поэтической единице диктует ритмическое своеобразие. Вот это ритмическое своеобразие тесно связано с понятием поэтической интонации. Но это — не одно и то же. Поэтическая интонация — понятие шире, чем ритменное своеобразие.

Свое особенное, излюбленное применение одного или нескольких способов стихотворной речи также составляет признак поэтической интонации.

Такая штука, как моноритм, хотя и может быть признаком поэтической интонации, как у Апухтина[30]:

Когда будете, дети, студентами,
Не ломайте голов над моментами,
Над Гамлетами, Лирами, Кантами...

Всякому ясно, что это — искусственность, что это — «малая поэзия».

Очевидно, что и культурный багаж поэта сказывается на интонации. Одни, как Пушкин, хотят в своих стихах быть с веком наравне, а другие, как Твардовский, считают — излишняя «интеллигентность» не нужна советскому читателю, ибо мешает общедоступности.

Каждый поэт знает язык по-своему. Часто не очень твердо поэт владел пунктуацией (Есенин), располагая в любимом определенном порядке существительные, прилагательные.

Небольшую нетвердость в правилах русской речи он вносит в <стихи>: привычка поставить существительное раньше прилагательного или наоборот, привычка к инверсии...

Любимое применение географических названий, гиперболизация, наконец, рифмовка.

Офиалчен и олилеен...
Озерзамок Мирры Лохвицкой

— вот интонация Северянина[31].

Что такое плагиат:

Заимствование

Реминисценция

Влияние

Чем карается присвоение интонации?

Использование чужих находок?

Поэзия не склад вторсырья.

Поэзия — находка.

Жизнь — бесконечна.

Может быть, нигде так не ясна, не ярка поэтическая интонация как в переводах Пастернака, которые точны и в то же время — это сам автор, сам «монстр» и уникум, единственный и неповторимый. То же Бунин и его «Песнь о Гайавате».

Дело не только в применяемом размере, в ритме, а в расположении слов, в привязанности поэта к определенным словосочетаниям.

Интонация — вопрос формы.

Тематика — не интонация.

Каждому поэту хочется ввести в строку большое (по количеству слогов) слово.

Излюбленная расстановка слов, любимая инверсия, ставшая собственностью, отличительным клеймом поэта.

Гейневские глагольные рифмы, ямбы...

Есть поэты с интонацией из третьих рук, например, Юнна Мориц, Иван Хабаров[32]. Первая черпает у Тихонова, а второй у Мартынова. И Тихонов, и Мартынов не оригинальные поэты.

Андрей Вознесенский — поэт, живущий по чужому паспорту.

Я горячо присоединяюсь к Твардовскому. Издайте, издайте, наконец, Мандельштама, Цветаеву, Ходасевича, Кузмина, Гумилева, Белого, Волошина и Клюева — все, что было запрещено, скрыто от нашей молодежи. Откройте сокровища русской поэзии нашей молодежи. И тогда станет невозможным чтение Вознесенского и еще ряда поэтов, мнимых новаторов, а по существу очковтирателей вроде Сапгира[33].

То, что распространяется... Сапгиром, ходит в рукописи по рукам — это плагиат, подражание <...> «ничевоку» Чичерину[34]. Он еще жив.

Излюбленная расстановка слов в строке, в строфе...

Любимые размеры, а самое главное — характерные ритмы, несущие вместе обновление размерам.

Интонация — это не круг излюбленных тем, привычных мыслей, доказательств.

Интонация — способ говорить, убеждать.

Интонация — это применение существительных.

Музыка рифмы Лермонтова, напряженный ритм «Мцыри» — делают неповторимой, невозможной к повторению Лермонтовскую интонацию.

Всякий разберется в Некрасовской интонации с ее дактилической рифмой —

От ликующих, праздно болтающих...

Интонация — вопрос формы, вопрос расстановки слов, методики поэтической фразы, достигаемой применением привычных размеров.

Тютчевские ямбы — <поэт> всегда главную строку поставит в окончание стихотворения (то же у Кузмина, Цветаевой).

В отличие от многих я не считаю, что Тургенев испортил Тютчева, исправляя его.

Интонация не система образов поэта. Но система образов входит в интонацию.

Не круг мыслей, не убеждения, не его «мораль»

Найденное поэту очень дорого да с ним нельзя и расстаться.

Пастернак, уходя от сложной рифмы к простой, сохранил все своеобразие интонации.

Вот ямбы из «Фауста» — никто не скажет, что это — не Пастернак.

Чужая интонация — род плагиата.

Интонации Павла Васильева[35] вошли в русскую поэзию, но именно поэтому стихи Цыбина[36] туда не войдут.

Поэзия дело серьезное, это не ремесло, а судьба. Пока в строках не выступит живая кровь — поэта еще нет, есть только версификатор.

Я не зову писать. Наоборот.

Поэзия переживает не небывалый расцвет, а небывалый интерес. Никогда Политехнический музей не собирал столько людей, сколько собирал на выступления Евтушенко.

Этот интерес — залог новых побед, новых небывалых рубежей.

Но чтобы лучших из поэтической молодежи избавить скорее от чужой интонации — надо издать этих поэтов, показать народу их стихи.

Это защитит наших читателей от лженоваторства, откроет дороги действительным самобытным талантам.

Вот потому-то поэты и читают свои стихи всегда лучше, чем актеры, потому что они владеют своей интонацией и не осваивают чужую.

Произведение искусства всегда новость, открытие, находка.

Каждый поэт разговаривает с читателем на своем языке...

Это — и материал новый <...> поэт говорит и мысли новые.

И то, что называется поэтической интонацией.

Герои, скитальцы морей, альбатросы...

Гумилев? («А вы, королевские псы флибустьеры», и т.д.)

Нет, это — Кириллов[37] — один из поэтов «Кузницы».

Во вторник всегда примитивны
 влеченья эстетов,
Во вторник объятья обильные спорят
 с дождем,
По вторникам чуткие дамы не
 носят корсетов...
И страсти во вторник не скажет
 Никто: Подождем!

Игорь Северянин? Нет, это Сергей Алымов[38], тот самый поэт, который считался автором партизанской песни «По долинам и по взгорьям», это его «Киоск нежности» — книжка, вышедшая в 1920 году во Владивостоке.

Поэтическая интонация — это паспорт поэта.

А с кем можно спутать Есенина? Ни с кем. Разве только в ранних стихах есть интонации Николая Клюева, но уже с «Кипятковой вязи» — всё свое.

В поэзии нет взаимообогащения.

Подражание — это неудача.

Реминисценция — недосмотр.

Плагиат — это кража.

Чужая интонация — беда, от которой надо избавляться.

А как быть с поэтической интонацией, взятой большим талантом у меньшего?

Анненский — Пастернак.

Последние стихи Маяковского из ненапечатанных — сущий Пастернак.

<1963—1964>

Наше литературоведение недостаточно разработало этот кардинальный вопрос поэтики. Определение поэтической интонации ведется критиками чисто эмпирически, на слух — но эти звуковые сочетания возможно перевести на язык логики, дать определение поэтической интонации. Этот разговор для поэта был бы гораздо важней, чем стенограммы совещаний о взаимодействии «муз».

<1963—1964>

ВО ВЛАСТИ ЧУЖОЙ ИНТОНАЦИИ

Вопрос о поэтической интонации стихотворной строки есть коренной вопрос стихосложения.

Поэтическая интонация это литературный паспорт, то самое личное клеймо, которое обеспечивает поэту место в истории. Место в сердцах современников поэту обеспечивается не всегда. Поэт пользуется чужой интонацией, чужой находкой, выдает ее за свою, чуть модифицирует и имеет успех, признание, получает патент, но это — не просто плагиат, а более тонкое использование чужой находки, чужого открытия. Патентного бюро на поэтическую интонацию у нас не существует. Между тем, вопрос о приоритете — вопрос чрезвычайно важный. Объявлять всякую находку «чудом», озарением не нужно, это вопрос, в котором можно разобраться с помощью 32 букв алфавита.

У нас нет литературоведческих работ, посвященных интонации, нет единства мнений в этом в сущности не очень сложном, но принципиальном вопросе.

Наше литературоведение недостаточно разработало этот кардинальный вопрос поэтики. Определение поэтической интонации ведется критиками чисто эмпирически, на слух — но эти звуковые сочетания возможно перевести на язык логики, дать определение поэтической интонации. Этот разговор для поэта был бы гораздо важней, чем стенограммы совещаний о взаимодействии «муз».

В поэзии встречается много странных вещей.

Например:

(1) Витязем Русланом
В железной броне
По дорогам рдяным
Еду на коне.
(2) Еду по дороге,
Еду за мечтой
В светлые чертоги,
В замок золотой.
(3) Я в лиловых безднах
Я во мгле полей,
У ворот железных
Многоглавый змей.
(4) Пламенем из зева
Рассевал он свет,
В три кольца вкруг девы
Обмотав хребет.

(5) Туловище змея
Как концом бича
Проводило шеей
У ее плеча.
(6) Посмотрел с мольбою
Всадник в высь небес
И копье для боя
Взял наперевес.
(7) Ночь позолотила
Тягостную мглу.
Светлая Людмила
Тянется к седлу.
(8) Светел свод полдневный,
Синева нежна.
Кто она? Царевна?
Дочь земли? Княжна?
(9) И к седлу припала,
Вся из лунных струй.
Только ночь слыхала
Первый поцелуй.
(10) То возврат здоровья,
То недвижность жил
От потери крови
И упадка сил.

Стилевое словарное традиционное единство этой миниатюры не вызывает сомнений. Между тем, строфы 1, 2, 3, 7 и 9 принадлежат Петру Орешину[39], а 4, 5, 6, 8 и 10 — Борису Пастернаку.

У обоих авторов название одинаковое «Сказка».

Петр Орешин. Избранное. М., М. Раб., 1968, стр. 35, 20 строк. Сказка, 1916 г. — одно из военных патриотических стихотворений.

Что касается «Сказки» Бориса Пастернака, «Стихотворения и поэмы». М., 1965, стр. 436, в примечании на стр. 691: «Сказка» — печатается впервые».

Сам Пастернак неоднократно читал эту свою «Сказку» как хотя и многословное, но необходимое звено цикла «Стихов из романа», подготовленное для печати лично самим Пастернаком, многократно им апробированное.

Петр Орешин — второстепенный поэт, чисто классического направления, отнюдь не новичок в литературе и отнюдь не модернист и декадент. Его стихи не имеют по своей структуре ничего общего с поисками Пастернака пятнадцатого года, времени «Сестры моей жизни».

У меня нет объяснений этому феномену!

Возможно, когда-то в тайник памяти поэта попали стихи Орешина и хранились как ритмы без хозяина. Не-

ожиданно, через сорок лет строки выползли на бумагу в качестве собственного стихотворения.

Усталость ли мозга сыграла тут такую злую шутку, или это тип склеротического кризиса — не знаю.

Или это — слишком резкий переход на новые художественные позиции, «опрощение», и Пастернак, не глядя, ступил на чужую почву, на уже истощенную чужими поисками землю, чужими интонациями, чужой работой — судить не берусь.

Еще один пример заимствованной интонации.

В № 5 журнала «Москва» 1964 год Корней Чуковский в своей заметке «Читая Ахматову» таким образом излагает результат своего анализа известной «Поэмы без героя»:

«Нужно ли говорить, что наибольшую эмоциональную силу каждому из образов поэмы придает ее тревожный и страстный ритм, органически связанный с ее тревожной и страстной тематикой. Это прихотливое сочетание двух анапестических стоп то с амфибрахием, то с одностопным ямбом может называться ахматовским: насколько я знаю, такая ритмика (равно как и строфика) до сих пор была русской поэзии неведома. Вообще поэма симфонична и каждая из ее трех частей имеет свой музыкальный рисунок, свой ритм в пределах единого метра и, казалось бы, одинакового строения строф.

Здесь творческая находка Ахматовой. Нельзя и представить себе эту поэму в каком-либо другом музыкальном звучании».

Суждение Чуковского в этой заметке ошибочное в главной своей части. Нельзя за страницами поэтических строк угадывать живых действующих лиц и определять топографию местности.

В художественной прозе и то не к чему искать «прототипов». Но там речь идет о методе работы того или иного писателя.

А в поэзии никто, я думаю, не искал, с кого Пушкин писал Онегина и Ленского. И Онегин, и Ленский, и Татьяна, и Ольга — это все — Пушкин, вот в чем дело.

Вот известнейшие строки Блока:

Вновь оснеженные колонны,
Елагин мост и два огня,
И голос женщины влюбленный,
И хруст песка, и храп коня.[40]

Никто, восхищенно перечитывая эти гениальные Блоковские строки, не думает об одном из ленинград-

ских мостов. Звучание стихов, их звуковое совершенство, их совпадение с темой-задачей настолько поглощает все остальное, что видеть в этом изображение Елагина моста просто кощунственно.

Такова же поэтическая ценность и значимость Ахматовской «Поэмы без героя». Это — выдающееся произведение. Недостаток «Поэмы без героя» только один.

Но недостаток очень большой.

Память изменила Корнею Ивановичу Чуковскому. Тот «тревожный и страстный ритм», который Чуковский считает Ахматовским вкладом в русскую поэзию, известнее русской поэзии раньше, чем написана «Поэма без героя».

Этот размер, этот «тревожный и страстный ритм», словарь, чередование вопросительных и восклицательных интонаций — принадлежит выдающемуся русскому поэту Михаилу Кузмину[41].

Вот отрывок эмоционально-напряженный, красочный и драматический, стихи самого первого поэтического сорта:

«Кони бьются, храпят в испуге,
Синей лентой обвиты дуги.
Волки, снег, бубенцы, пальба!
Что до страшной, как ночь, расплата?
Разве дрогнут твои Карпаты?
В старом роге застынет мед?

Полость треплется, диво-птица;
Визг полозьев — «Гайда, Марица!»
Стой... бежит с фонарем гайдук
Вот какое твое домовье;
Свет мадонны у изголовья
И подкова хранит порог.

Галереи, сугроб на крыше,
За шпалерой скребутся мыши,
Чепраки, кружева, ковры!
Тяжело от парадных спален!
А в камин целый лес навален,
Словно ладан шипит смола...

Это...

Отчего ж твои губы желты?
Сам не знаешь, на что пошел ты,
Ты о шутках, дружок, забудь!
Не богемских лесов вампиром —
Смертным братом пред целым миром

Ты назвался, так будь же брат!
А законы у нас в остроге,
Ах привольны они и строги.
Кровь за кровь, за любовь любовь
Мы берем и даем по чести,
Нам не надо кровавой мести,
От зарока развяжет бог,

Сам себя осуждает Каин...
Побледнел молодой хозяин,
Резанул по ладони вкось...
Тихо капает кровь в стаканы:
Знак обмена и знак охраны .
На конюшню ведут коней ..

Этот отрывок сделал бы честь Ахматовой, если бы его включить в «Поэму без героя». И вошли бы туда эти строфы незаметно.

Это — Михаил Кузмин, стихотворение «Второй удар» из последнего сборника поэта «Форель разбивает лед» (Л-д, 1929. Стихи 1925—1928 гг.).

Это — Михаил Кузмин, новатор и великий знаток русского поэтического стихосложения, тончайший мастер поэтической речи.

Вот какие бывают промахи у самых виднейших, у самых щепетильных поэтов, таких, как Анна Ахматова.

Почему это случилось? Потому что Кузмин позабыт, позабыт и Ахматовой, позабыт и Чуковским.

Если бы Ахматова воспользовалась онегинской строфой — ей каждый литературовед указывал бы на это.

Замечательный русский поэт Михаил Кузмин относится к числу тех, кто еще ждет «реабилитации».

Еще пример.

Что от треска колод, от бравады Ракочи,
От стекляшек в гостиной, от стекла и гостей
По пианино в огне пробежится и вскочат —
От розеток, костяшек, и роз, и костей.

Чтобы прическу ослабив, и чайный и шалый,
Зачаженный бутон заколов за кушак,
Провальсировать к славе, шутя, полушалок
Закусивши, как муку, и еле дыша.

Чтобы комкая корку рукой мандарина
Холодящие дольки глотать, торопясь
В опоясанный люстрой, позади, за гардиной,
Зал, испариной вальса запахший опять.

Это Пастернак — знаменитая «Заместительница» из «Сестры моей жизни».

Не являются ли эти строфы недостающим звеном чужой поэтической системы.

Например:

В будуаре тоскующей, нарумяненной Нелли —
Где под пудрой — молитвенник,
А на нем Поль-де-Кок,
Где брюссельские кружева на платке из фланели,
На кушетке загрезился молодой педагог.[42]

Все эти ритмы и сюжеты навсегда отданы в собственность Игоря Северянина.

В «Сестре моей жизни» уже были и свои Пастернаковские заявки на золото поэзии из того большого запаса наблюдений, с которым он пришел в литературу, чтобы создать собственную поэтическую интонацию.

Еще пример:

Были битвы и бинты,
Были мы с войной на «ты»,
Всякие видали виды.
Я прошел по той войне,
И она прошла по мне, —
Так что мы с войною квиты.[43]

Что это такое? Бальмонт:

Вечер. Взморье. Вздохи ветра,
Величавый возглас волн.
Близко буря в берег бьется,
Чуждый чарам черный челн.

Что это также заимствование чужой интонации?

Нет, это яростная полемика именно с Бальмонтом. Его расстреливание из Межировского автомата, раздробленного в бою и сохранившего всю поражающую силу. Бальмонт убит в этом сражении, доведен до состояния «умирающего лебедя».

Когда тема заимствована, а интонация оригинальна, стихотворение имеет право претендовать на самостоятельное существование.

Другое дело, когда заимствована интонация. Стихотворение «Любимая, спи» Е. Евтушенко по своему размеру, ритму, словарному синтаксису, по своей поэтической интонации представляет собой перепев известного стихотворения Пастернака «Сестра моя жизнь».

У Пастернака:

Мигая, моргая, но спит где-то сладко
И фата-морганой любимая спит
Тем часом, как сердце, плеща по площадкам
Вагонными дверцами сыплет в степи.

У Евтушенко («Новый мир» 1964, № 7) не привожу текста — он длинен и с первой до последней строки «опастерначен».

Здесь полная зависимость, полное интонационное подражание, полный поэтический плагиат.

Как это происходит? В памяти Евтушенко хранятся неповторимые ритмы Пастернаковского стихотворения настолько бесконтрольно, что он пишет свои стихи, не следя, не улавливая даже того, что название своему стихотворению «Любимая, спи» Евтушенко дает из того же самого Пастернаковского стихотворения.

И фата-морганой любимая спит...

Вина Евтушенко в его крайней небрежности к такого рода вещам. Это вина собственного уха Евтушенко (не отличает своего от чужого), вина плохого контроля.

Вина здесь и работников поэтического отдела журнала «Новый мир», которые были обязаны указать Евтушенко на его просчеты.

Пастернаковские находки — его поэтическая собственность. Пользоваться поэтическими открытиями нельзя. Эти открытия — для читателей, для потребителей, а для поэта, производственника, мастера — это указание, что такая-то работа уже выполнена и надо разрабатывать своё, добиваться удачи в своем. Иначе поэт перестает быть поэтом.

Надо совершенно ясно понять, что большие поэты никаких дорог не открывают. Напротив. По тем дорогам, по каким приходили большие поэты, ходить уже нельзя. Вот такие следы поэта, по которым нельзя ходить, и называются поэтической интонацией.

Поэзия — бесконечна. В искусстве места хватает всем и не надо тесниться и ссориться.

Рождается ли стихотворение из образа? Да, рождается. Но это вовсе не единственный путь рождения стихотворения.

Тут важно, чтобы образ был не литературен. Стихи не рождаются из стихов, сколько не учись. Стихи рождаются

из жизни. Учиться надо затем, чтобы не повторить чужой дороги, не забить свежее и важное наблюдение банальным языком или что хуже — чужим языком.

<1960-е>
с правкой 1970-х гг.

РИФМА

Лучшей рифмой в Пушкинские времена было соединение двух существительных. Пушкин был русским Адамом по выражению Луначарского. Поэзия — к началу деятельности Пушкина напоминала положение в современной науке, когда открытия буквально ждут вас на каждом углу, стерегут на каждом шагу. Нечто подобное было с русским словом, когда Пушкин взялся за перо.

Что такое «открытие»? — Это значит обратить общее внимание на нечто, существовавшее раньше, на то, что прежде никем не замечалось.

Вернемся к Пушкинской рифме. Рифмуя прилагательное с прилагательным, существительное с существительным, глагол с глаголом, Пушкин шел нехожеными дорогами.

Маршак считает, что лучше рифмовать — глагол и существительное, что такая рифмовка как бы связывает воедино разные части русской речи.

Мне кажется, что мысль ничего не решает в существе рифмы. Звуковое ее содержание говорит, что лучшая рифма — наречие и существительное.

Шкловский боится, что рифм не хватает. Рифм хватит. «Кровь — любовь» можно рифмовать еще много лет. Звуковая опора сохранится.

Рифмы бывают мужские и женские, дактилические и гипердактилические, точные и неточные.

В учебниках рифма называется звуковым повтором на конце строки, совпадающим с конечной паузой. Все это так.

Но для чего стиху рифма?

Нам отвечают: для благозвучия, чтобы подчеркнуть ритменно-музыкальное начало поэзии, а также, чтоб стихи легче запоминались, лучше запоминались.

Только ли для этого?

Мне с детства казалось, что слова имеют форму, окраску. Форма зависит от гласных звуков, от гласных

букв. В самом деле, величина слова зависит от количества слогов, определяемого гласными буквами — это истина для школьника первого класса. Но форма и величина — не одно и то же. Слово «тополь» явно иное по форме, чем слово «теперь», хотя оба — одной величины и почти одной окраски. Окраска слова зависит от согласных звуков и ими определяется. Звуковой повтор может быть построен на гласных — это укрепление в памяти формы слова или другое всегда присутствует в стихах большого поэта. Это — элемент творчества. Вершина русской поэзии, Пушкинский «Медный Всадник» — непревзойденный образец подобного рода. Пушкин в поэзии знал все.

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное теченье,
Береговой ее гранит.

Пресловутые «корневые рифмы» (строгий — стройный) помещены, как и полагается быть звуковому повтору такого рода, внутри строки. Звуковая окраска (вариации согласных букв) — совершенна.

Пушкинской рифмой (глаголы с глаголами, существительные с существительными) очерчены языковые рубежи русской поэзии, намечены ее границы. Поэты Пушкинской и послепушкинской поры следуют за этой рифмой. Время показывает необходимость некоторых поправок к пушкинским канонам рифмы — а именно — большее звуковое соответствие рифмующихся слов — в их литературном, т. е. московском произношении. Эту работу делает Алексей Константинович Толстой. У него, как и у Чехова, нет критических статей, но есть многочисленные письма, где обосновывается новая теория рифмы.

Классической русской рифмой, полной рифмой, пользуются все большие наши поэты — Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Баратынский, Некрасов, Блок, Цветаева, Мандельштам, Твардовский. О Пастернаке, Маяковском и Есенине речь пойдет в свое время.

Возможности русской рифмы неисчерпаемы и браться за разрушение «краесловия» — неблагодарное дело. Современная русская рифма есть скрепление, соединение различных частей речи, есть конструктивный элемент языка в борьбе с пустословием, со словесной неряшливостью, за лаконизм, за точность поэтической речи. «Существительное — глагол», «причастие — гла-

гол», «прилагательное — существительное», «наречие — глагол», «наречие — существительное» — все это — сцепления элементов языка в русском стихосложении.

Недостаточно грамотные молодые поэты, открыватели давно открытых Америк, воодушевляемые плохо грамотными критиками, тратят время и свое, и читательское на прославление безжизненных литературных форм, ради новаторства во что бы то ни стало. На то, что предлагается (корневая рифма или типографские точки вместо слов у Сапгира) — это лженоваторство, причина этого или незнание, или литературный авантюризм. «Корневая рифма» — обыкновенная звуковая окраска слова (добрый — долгий), уместна в середине слова. Как «краесловие» это — небрежность, неряшливость, звуковая хромота...

Что касается «стихов» Сапгира, то о «поэзии» подобного рода мог бы кое-что рассказать вождь «ничевоков» двадцатых годов, ныне здравствующий Алексей Николаевич Чичерин.

Весьма характерно, что молодые поэты и поэтессы сосредоточили свои силы на разрушении рифмы, выдавая себя за новаторов и искателей самого простого элемента строки и строфы. Их искания не касаются более сложных вопросов — интонаций, метафоры, образа.

А ведь рифма есть только инструмент, с помощью которого создается стихотворение, поисковый инструмент поэта...

И ассонансы, точно сабли,
Рубнули рифму сгоряча.[44]

Это — Северянин.

Исторически ассонанс предшествует рифме. Стихотворные строки, соединенные между собой ассонансами, уходят в глубокую древность и литературной, и народной речи. Рифма появляется впервые у средневековых трубадуров. Со времени Отфрида Вейсенбургского[45] рифма постепенно укрепляется, открывая все новые и новые дороги стиха. Нам нет нужды обращать внимание на западные моды, на разрушение поэзии. Классические русские стихотворные размеры — ямб, хорей — не исчерпали и тысячной доли своих возможностей. Разве ямбы Пастернака похожи на ямбы Пушкина? Разве ямбы Мандельштама — не открытия? Разве Ахматова повторяет кого-нибудь? (кроме Михаила Кузмина).

Нет нужды возвращаться к ассонансу — это пройденный давным-давно этап.

Творческий процесс состоит больше в отбрасывании ненужного, недостаточно верного, ненадежного, мало яркого, чем в поисках. Для создания каждой строфы мир подставляет поэту мгновенно или почти мгновенно десятки, сотни картин прошлого, настоящего, будущего и из этого великого множества, приведенного в создание поэта рифмой, отбрасывается или записывается некоторая часть наблюдений, знаний, иллюстраций... свободно доверяясь рифме, звуковому повтору, поэт, еще не закрепляя на бумагу, встречается с десятками направлений. Где-то глубоко в сознании затаено настроение определенной силы и тона, затаена какая-то главная мысль, тема, которая ищет своего выражения в еще не написанных стихах. Подчас эта звуковая работа подсказывает новые мысли, уводит в сторону от предполагаемого задуманного. Иногда новизна ограничивается лишь мелочами, штрихами, но бывает и так, что стихотворение — открытие, находка, рожденная без предварительного плана.

Строфы, еще не записанные, попадают под контроль мысли. Мысль энергично отбирает лучшее, наиболее выразительное, и здесь записывается вариант стихотворения. Мысль едва успевает за потоком, двинутым рифмой, аллитерацией, за ассоциациями всевозможного рода.

Начинается работа над первым вариантом, отделка его — работа не менее напряженная, чем первая часть творческого процесса. Здесь на первый план выступает главная идея, ради которой писалось стихотворение. В соответствии с этой главной мыслью, перестраивается стихотворение, определяется порядок строф, оттачиваются или заменяются рифмы, метафоры. Стихотворение приводится в полное соответствие с правилами русского языка.

Работа над стихотворением может длиться неопределенно большой срок. Время от времени можно возвращаться к нему, все время уточняя, желая улучшить текст. Совершенных стихотворений нет. Всякое стихотворение — лишь оптимальный вариант того, что задумано, что хотел поэт сказать.

Михаилу Кузмину принадлежит замечание, что «первая строка стихотворения это его последняя строка», концовка, ради которой стихотворение и написано. В этом много верного. Таковы большинство Тютчевских стихов, стихи Цветаевой, стихи самого Кузмина, часть стихов Маяковского.

Есть и другое наблюдение, имеющее отношение к замечанию Кузмина. Почти всегда возможно угадать (в небольшом стихотворении строк 16—20) у Пушкина, у Лермонтова, у Блока, — у любого крупного поэта — (чем меньше талант, тем легче сделать то, о чем говорится), какое четверостишие написано первым, какое явилось на бумагу раньше других.

Есть и еще одно обстоятельство, важное в процессе создания стихотворения. Каждый грамотный человек носит в своей памяти большое количество всяческих стихотворений, хранящихся где-то глубоко в мозгу и напоминающих о себе ритмом, отрывками, строкой, настроением.

Человеческое чувство ищет выражение и находит его в стихах поэта, оставшихся в его памяти, происходит как бы разрядка настроения, чувства в чужие стихи. Эти чужие стихи вспоминаются или перечитываются, твердятся по многу раз и дают выход настроению. А когда никаких «подходящих» стихов не вспоминается, когда чувство не находит выхода в знакомых текстах, не находя в них соответствия, успокоения — тогда пишутся свои стихи. И в этом случае магнитный поисковый инструмент — рифма двигает пласты событий, впечатлений.

И еще: в каждом стихотворении каждого поэта — есть какая-то новинка, находка. Стихотворение писалось не из-за этой новинки, но без нее — потеряло бы смысл. В каждом, даже маленьком стихотворении ставится и какая-то техническая задача, как бы наивна она ни была. Написал же Державин ряд стихотворений без буквы «р». Всегда есть желание ввести в стихи слово, которое в стихах никогда не бывало, поместить в строку какое-то большое слово, которое и в обыкновенной-то речи кажется неуклюжим, угловатым, а в стихотворение входит неожиданно свободно. Например, «родовспомогательница». Хочется увидеть в собственной строфе «танец странных имен, что для сердца отраден», самому написать — «Шли Чоктосы и Команчи Черноногие и Перу, Делавэры и Могэки»[46].

И эта — «игровая» сторона дела тоже участвует в создании стихотворной строки.

Но уже не до шуток, когда поэт чувствует, что найдено важное, очень важное, крайне важное, что дальнейший поиск продолжать не стоит, что хоть рифма и нуждалась бы в улучшении, но всякая дальнейшая работа над ней ухудшит главную мысль, главный тон, главное чувство, диктовавшие стихотворение.

И Блок оставляет в строфе и, казалось бы, посредственные, сомнительные рифмы —

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего
Мы, дети, страшных лет России,
Забыть не в силах ничего.

Никакой читатель, никакой слушатель, не замечает тут рифмы. Такова выразительность, сила стихотворения.

Здесь выразительность стиха достигнута рифмой, но не в ее мнемоническом качестве и не благозвучием «краесловия». Рифма, выполнившая свою службу, сыграла свою роль поискового инструмента и была отодвинута в сторону.

У Блока, да и не только у Блока, таких примеров не мало. Удивительным образом оказывается, что Блок в самых сильных своих строфах недостаточно отделывал собственно «краесловие».

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые
Как слезы первые любви.

Приведу еще одну выписку из письма А.К. Толстого[47], датированного 1871 годом.

Из письма (Дрезден)

...давайте говорить об искусстве...

...Я иногда пишу дурные рифмы, но не дурные стихи. Дурные рифмы я пишу сознательно в тех стихотворениях, где я считаю себя вправе быть неряшливым, но только по отношению к рифме. Никогда я не считаю себя вправе написать дурной стих...

Видите ли, насчет рифмы я сделаю вам сравнение, вместо диссертации. Есть живопись, которая требует неуклонной точности линий — это в исторических картинах. Умбрийская школа, флорентийская, даже венецианская. Есть другой род живописи, где краски — главная вещь, а с линиями не церемонятся. Это Рубенс, Рембрант, Рюисдаль и другие фламандцы или голландцы. И вот, horribile olictu (страшно сказать), эти последние картины потеряли бы, если бы линия в них была неумолимо правильною. Так, если я пишу картину больших размеров и с претензией на серьезность, я с вами согласен, что я должен строго относиться к рифме:

но если я пишу балладу или другое стихотворение, в котором впечатление, т.е., цвет, краска, — главное, то я могу небрежно отнестись к рифме, но, конечно, не пересаливать и не рифмовать СЕРЕДА с САРАНЧА...

. . . .

хотите, возьмите пример в поэзии. Возьмите Гёте в сцене Гретхен перед иконой:

. . . .

есть ли что-нибудь хуже рифм в этой великолепной молитве? Это — единственная вещь в смысле наивности и правды! Но попробуйте исправить фактуру, придать ей более правильности, более изящества, и все будет испорчено. Вы думаете, что Гёте не мог писать лучших стихов? — Он НЕ ХОТЕЛ, и тут-то он доказал свое удивительное поэтическое чутье. Есть некоторые вещи, которые должны быть выточены; есть другие, которые имеют право и даже обязаны НЕ быть отделанными ПОД СТРАХОМ КАЗАТЬСЯ ХОЛОДНЫМИ. В языках немецком и английском дозволяется неправильность рифмы, как и стиха; в русском же языке дозволяется только неправильность рифмы. Это его единственная возможность в поэзии показываться в неглиже.

В заключение скажу: я думаю поступить в духе русского языка, оставаясь непоколебимым относительно стиха и ПОЗВОЛЯЯ СЕБЕ ИНОГДА некоторые свободные отношения к рифме. Дело чутья и такта».

Наблюдения А.К. Толстого верны и ни капельки не устарели по сей день.

Блок, так же как и Гёте, НЕ ХОТЕЛ, чтобы излишне звонкая рифма, привлекающая внимание, помешала главному, — тому, что уже вошло в стихи..

Пушкинская рифма — полная рифма. Но это — «глазная» рифма. Она не рассчитана на чтение вслух. Это показал Крученых в двадцатых годах в известной работе «500 новых острот и каламбуров Пушкина». Но за 50 лет до Крученых Алексей Константинович Толстой указывал на необходимость организации рифмовки, связанной с звучанием слова.

Эти замечания сохраняют всю свою силу до настоящего времени. Начало двадцатого столетия в русской поэзии вопросам рифмовки отдало много внимания.

Благозвучность, напевность, музыкальность стихотворной строки, достигаемые полной рифмой, находят наиболее яркое выражение в стихах Бальмонта

Я люблю лесные травы
Ароматные.
Поцелуи и забавы
Невозвратные

Бальмонт, несмотря на свою одаренность, все же не имел достаточного поэтического вкуса.

Вечер. Взморье. Вздохи ветра
Величавый возглас волн.
Близко буря, в берег бьется
Чуждый чарам черный челн

Это — конечно — искусственное, чужое поэзии.

Как бы то ни было, Бальмонт был главным выразителем рифмы — напевности, строфы благозвучной.

В борьбе с Бальмонтовской рифмой возникла рифма Маяковского — типичный пример утверждения мнемонической роли рифмы:

Говоря по-нашему
— рифма — бочка,
Бочка с динамитом.
Строчка — фитиль,
Строка додымит,
Взрывается строчка,
И город
На воздух
Строфой летит.

Где найдешь, —
На какой тариф
Рифмы,
Чтоб убивали, нацелясь?
Может,
Пяток
Небывалых рифм
Только и остался,
Что в Венесуэле[48].

И книжка Маяковского «Как делать стихи» и статья Асеева «Наша рифма» — одинаково трактовали вопрос рифмы, как новинки, необычности — находя эту необычность в составной рифме или в упражнениях типа «электрический», «вычерчивать».

Молодые лефовцы даже занимались рифменными заготовками и снабжали ими старших товарищей.

Заготовка рифм, о которых так пекся Маяковский, преследовала цель поразить слух читателя, влезть в читательскую память с помощью необычайного словосочетания, небывалых рифм.

Говоря по-вашему,
Рифма — вексель,
Учесть через строчку! — вот распоряжение,
И ищешь
Мелочишку суффиксов и флексий
В пустующей кассе
Склонений и спряжений.

«Обязательно стараться зарифмовать важное, основное слово», — писал Маяковский.

Именно в мнемонических качествах рифмы Маяковский видит главное. Отсюда и требование новизны, необычайности, отсюда и работа над составной рифмой.

Рифме отдано большое внимание, хотя она и не участвует в создании стихотворения, а используется из «заготовок».

Идет борьба напевного начала с мнемоническим началом рифмы. Побеждает полная рифма, напевность. Сменить Маяковского приходит не Сельвинский, а Твардовский.

В десятые и двадцатые годы — ломали строку и рифму всеми доступными способами — от «фразарей» до ничевоков, от имажинистов до оригиналистов-фразарей. Стихи Сапгира странным образом напоминают развлечения Алексея Николаевича Чичерина, вождя ничевоков.

Совсем иное понимание рифмы, чем у Бальмонта и Маяковского, было у Александра Блока. Тут совершенство иного рода, чем погоня за напевностью или желание добиться рифмой, чтобы стихи запомнились. Здесь выступает третье начало рифмы, третье ее значение. Рифма служит Блоку лишь поисковым инструментом. После того, как нащупан лучший, наиболее выразительный вариант, строка взята под контроль смысловой, и Блок уверен, что смысловая сторона дела тут выражена наилучшим образом — он прекращает поиски не рифмы, а того содержания, того мира, который привлекла рифма в его стихотворение.

Найдена значительность, выразительность строфы или стихотворения в целом (с помощью рифмы), большая, чем стоит самая лучшая, «найденная в Венесуэле» рифма.

Рифма выполнила свое назначение, свою службу и отступила в сторону, это — не рифма ради рифмы, а лишь поисковый магнит поэтического мира.

Таково третье значение рифмы, о котором мало пишут литературоведы, и которое тем не менее сохраняет всю свою объективную силу.

Можно сослаться еще на Байрона, который называл рифму пароходом, уносящим поэта помимо воли в другую сторону.

Клюев:

В Ваш яростный ум, в многострунный язык
Я пчелкою-рифмой, как в улей, проник[49].

<1959—1961>

О СТИХАХ

Стихотворная речь возникла из песни, но ушла от песни очень далеко. Оказалось возможным посредством стихотворной речи не только передавать сложнейшие оттенки чувств, чего не может сделать никакая художественная проза, и которые, может быть, под силу одной только музыке. Музыкальный элемент, присутствующий в стихах, способствует этому, но не определяет. Определение зависит от самой поэзии, от ее природы. Оказалось возможным передать тончайшие оттенки мысли, самостоятельной и творческой, вовсе не представляющей стихотворную интерпретацию какого-нибудь логического рассуждения. Сама природа стихотворной речи давала возможность появиться «Божественной комедии» и «Фаусту». Больше того — как только стихотворение выполнялось как простое отображение жизни, простая популяризация поэзии из него уходила, исчезало это драгоценное «нечто», составляющее суть искусства, суть поэзии.

Стихотворение как таковое никогда не было просто песней. На нем всегда лежала нагрузка какого-то освещения мира, какого-то пророчества, если угодно. Ритмизированные ветхозаветные глаголы — Иезекииль, Апокалипсис. Поэзия также близка Апокалипсису, как и песне. Пророчества — это ее второй источник.

Формы в поэзии вообще нет — она служебная, подчинена тому главному, что называется видением мира. Образ мира — видение этого образа в своем плане, своими глазами — виденный и переданный так, что им

могут пользоваться и другие — вот суть дела. А не форма. Форма приходит сама собой. Михайлов[50] в «Анне Карениной». «Поэт — всегда немножко визионер, и та аура, это дуновение ветра, этот физически ощутимый толчок перед началом стихотворения, перед находкой, перед появлением нового слова — эта аура, которую называют приливом вдохновения, владеющая поэтом до конца и всецело —

(Пастернак — «Он встал. В столовой
било час.. »[51]
Ахматова — «Когда я ночью жду ее прихода»)[52]

Поэта преследует ощущение, а не тема.

Мне в юности казалось необычайным и удивительным, что и «Фауст» Гёте, и Шекспировский «Гамлет», и «Анна Каренина», и Пушкинские стихи написаны — теми же самыми тридцати двумя буквами алфавита, которыми пользуюсь и я, и которым нас учила учительница Марья Ивановна. Эти черненькие завитушки, оказывается, способны к величайшим чудесам в мире. Впрочем, кажется, они были в числе семи чудес света (Александрийская библиотека?).

Вся мировая поэзия пользуется теми же самыми буквами, ими же пишутся смертные приговоры, и мы знаем их с первого года начальной школы.

С первого года начальной школы знаем мы, что буквы делятся на две большие группы, т. е. гласные буквы и буквы согласные. Нетрудно видеть, что величина и форма любого слова зависит от гласных букв.

Окраска же, звуковая окраска слова зависит от букв согласных. Поэт занимается обеими группами букв, но главную его заботу представляет расположение букв согласных, отыскание слов по потребности их звуковой окраски.

Я не хочу употреблять слово организация, ибо организация — это процесс сознательный, отыскание звука в стихе — процесс подсознательный.

Из потребности лучше украсить слово, рождается применение рифмы неточной, ассонанса. Конечно, ассонанс не завоевание, а уступка, это в каком-то плане рекрутский набор, призыв запасных возрастов в действующую армию поэзии.

Рифма, как поисковый инструмент.

<1959—1961>

«СВОБОДНАЯ ОТДАЧА»

В стихах существует еще один способ писания стихов, известный поэтам, который я называю способом «свободного хода» или «свободной отдачи».

Когда наметив лишь размер и ритм, отдаешься на волю материала и следишь лишь за явными смысловыми нелепицами, которые могут попасть в стиховой поток при этом способе.

Этот способ я применял в молодости. Он требует крепкого здоровья, полного отключения в мир слов, контролируемого лишь приблизительно, главным образом звуковыми вехами. Может быть и реальный факт началом, толчком, запевом — а потом — свободная отдача потоку впечатлений, со стремлением зарифмовать мир. На этом пути тоже бывает немало находок. Я думаю, что первые сборники Пастернака «Близнец в тучах» и «Поверх барьеров» и даже «Сестра моя жизнь» — имеют следы такого именно способа писания стихов.

Суть этого способа вовсе не в «модернизме» и не в «зауми», ибо все лишнее отсеется при контроле, при переписке и даже не в изрядном количестве маленьких находок, новинок, которые при работе над каждым стихотворением получаются. Суть тут в доверии к самому себе. Если поэт — прибор, с помощью которого природа рассказывает о самой себе, если рифма — поисковый инструмент, то весь рабочий процесс поэта — поставлен на службу природе на «свободном ходу». Если прибор хорош — ошибок в стихах не будет.

И более того. Я стал себя считать поэтом тогда, когда убедился, что не могу в стихах фальшивить, не могу написать ни одного стихотворения, как «мастер». Стихов вовсе не получалось. И именно потому, что в этих случаях стихов не получалось, я и поверил в себя, как в поэта.

Сбереженное внутри пряталось и в стихи не выходило.

Меня часто спрашивают: Есть ли у вас стихи о Сталине? У меня нет стихов о Сталине. В Университете меня (после чтения стихов «Из Колымских тетрадей») спрашивали это. Я отвечал: «Многое из того, что я сейчас читал — это и есть стихи о Сталине».

Я стал доверять себе. У меня есть стихи о возвращении, в которых задолго, года за два до размолвки с женой — я угадал эту размолвку. Просто иначе не выходило в стихах, надо было переламывать себя, фальшивить,

лгать. И я написал так, как писалось. Ни о какой размолвке я тогда не думал — размолвка обнаружилась года через два, но я сейчас перечитываю написанное в те годы и вижу, что все угадано и предсказано в стихах.

<1960-е гг.>

ЧЕГО НЕ ДОЛЖНО БЫТЬ

Чего в стихах не должно быть?

Не должно быть сносок — все, непонятное сразу, не должно быть объяснено звездочкой и дополнительным прозаическим объяснением. Опыт Пушкинской «Полтавы» в этом отношении не убедителен. Практика показала, что это мешает восприятию стиха, как стиха, мешает его благозвучию, музыкальности.

Всякому поэту хочется применить в стихах новое слово, привести его из прозы из живой речи. Хочется применить новую рифму, разумеется в разумных звуковых границах.

Хочется втащить в строку большое, многосложное слово, вроде какой-нибудь «квартиронанимательницы» с тем, чтобы это слово заняло целую строку.

Маяковский считал, что короткая строка свойственна веселому содержанию, а длинная — грустному. Мне кажется, что и Полежаев, и ряд других примеров опровергают это. У меня самого много стихов короткой строки — это очень благодарное упражнение писать короткие стихи. А «весёлых» стихов у меня нет.

Не должно быть в стихах и неприятных сдвигов вроде классического Брюсовского: «Мы ветераны, мучат нас раны». В этом отношении знакомство с работой Алексея Крученых «Сдвигология»[53] и другими его работами, ничего, кроме пользы, принести не может.

Что обязательно для поэта? Это всегдашний, чуть не всегдашний, постоянный интерес к стихам, любовь к стихам.

А самое главное — в стихах не должно быть подражания. Обуздание лирического потока — первейшая обязанность стихотворца.

Но существует помимо него и встречается с поэтом лишь в момент его работы огромная сила, которая рвется на бумагу — поэт должен быть в силах обуздать этот поток.

Никогда не упускаю возможности украсить стихотворение внутренней рифмой как точной, так и неточной, ассонансом —

> На чьем пиру ее похмелье,
> Каким вином она пьяна..
> На новоселье в подземелье
> Она тайком приведена.[54]

Вставить в стихотворение большое, многословное слово, вроде «квартиронанимательница», уместив его в одну строку.

Не должно быть переносов слова — это делается в шутливых и сатирических стихотворениях и навык тут получен, но этот навык будет затруднять основную работу.

Я не люблю, избегаю переносов из строки в строку в стихотворной фразе. Эти переносы широко применяла Цветаева — так, что это вошло в её поэтическую интонацию. Мне же казалось лучше, совершенней тот вид стихотворной строки, который называется песенным и где смысловая строка соответствует стихотворной. Но, разумеется, жестких правил в этом отношении я не придерживался.

Что касается шипящих всех видов, то в учебниках русской литературы, начиная от Саводника и кончая нашими днями, принято эти шипящие осуждать, относя к числу нежелательных звуковых сдвигов. Однако, вряд ли это верно. Некрасов, например, держался другого мнения:

> От ликующих, праздно болтающих
> Обагряющих руки в крови,
> Уведи меня в стан погибающих
> За великое дело любви.

Рифма Некрасова — тоже чисто глазная. Основу «слуховой» рифмы положил Алексей Константинович Толстой — он истинный отец неточной рифмы в нашей поэзии.

Не должно быть никаких курсивов в стихотворении, никаких разбивок — никаких жирных шрифтов — все это пропадает при чтении, а чтение вслух собственных стихов — необходимая часть работы над стихотворением.

Я помню, Маяковский с удовольствием читал *на концертах* (им так назывались тогда литературные вечера, ибо свои выступления Маяковский *не хотел называть* концертами) свои старые стихи до «Левого марша» включительно. Меня это удивило, потому что я уже тогда чув-

ствовал, что поэту дорого чтение его последних стихов (и обмен мнениями с читателями по поводу этих последних стихов), а не то, что писалось двадцать лет назад.

На память я не помню почти ни одного своего стихотворения. Всегда читаю с листком в руках. Я объяснял это тем, что свои стихи заучить труднее, чем чужие — ибо были десятки вариантов, отброшенных перед напечатанием, а в памяти эти варианты остались. Но потом Цветаева объяснила (в книжке своей прозы) для себя иначе плохую память на собственные стихи. Цветаева объяснила это тем, что она редко читала на народе свои стихи, а так как их нужно заучивать так же, как и чужие — наизусть своих стихов она заучить не успела.

Это причина тоже правильная. Есть еще третье обстоятельство. При моем отъезде с Колымы (а там в те времена людям даже с паспортом, если это бывший «зэка», угрожали неожиданные обыски постоянно) встал вопрос, куда и кому отдать тетрадку со стихами, которая у меня была. Я посоветовался с Португаловым. Португалов сказал — придется беречь тетрадку. В ней сейчас сколько стихотворений? Я сказал — около трехсот. Вот видишь. Самое большое — сколько ты можешь заучить наизусть — это двадцать—тридцать стихотворений — не больше. Мой актерский опыт, моя актерская тренированная память больше не удержит. Значит, надо хранить тетрадку. Я так и сделал. Тетрадку переписал в другую, и ту, другую, второй экземпляр отдал одному из больничных врачей, уезжающих в отпуск. А вторую оставил у себя и при отъезде её пришлось сжечь, и тогда я понял, насколько это медленная вещь — жечь бумагу. Хорошо понял правдивость сцены в «Идиоте» (пачка не сгорала в огне), а также декабристов, которые «до утра жгли бумаги». Бумага, особенно плотно сложенная, горит очень медленно. Я сжег свою тетрадку в дезкамере больницы дотла. А второй экземпляр вывезли в Москву, передали моей семье, и эта тетрадка, написанная на оберточной бумаге, в глухой тайге, — и сейчас у меня.

<1960-е гг.>

СТИХИ — ВСЕОБЩИЙ ЯЗЫК

Стихи — это всеобщий знаменатель. Это то чудесное число, на которое любое явление мира делится без остатка. Это всеобщий язык. На свете нет ни одного явления

природы или общественной жизни, которое не могло бы быть использовано в стихах, было бы чуждо стиху.

По хриплой брани пастуха,
Продрогшего в тумане,
По клокотанию стиха
В трепещущей гортани

И шелест хвойный — как стихи
Немножко горьки и сухи...[55]

Тут дело вовсе не в том, что пишутся стихи о стихах. Стих о стихах это совсем другое дело. Суть вопроса в том, что в «нутре» любого физического явления мы можем ощутить стихотворение и переключить это ощущение в реальную жизнь.

<1960-е гг.>

ПЕРВАЯ И ПОСЛЕДНЯЯ СТРОКА СТИХОТВОРЕНИЯ

Михаил Кузмин — поэт, о котором еще много будут писать и говорить — это один из самых выдающихся русских поэтов XX века, из самых новаторов и знатоков своего дела, — говорил когда-то Цветаевой, что первая (написанная) строка стихотворения — это его последняя (напечатанная) строка. Ради нее и пишется все стихотворение.

Это наблюдение — не всеобщий закон. Но подтверждается, если обратиться к опыту Цветаевой, самого Кузмина, а из классиков — Тютчева.

Почти всегда можно угадать — у Пушкина, у Лермонтова, у Блока — какие строфы стихотворения писались первыми, какие родились после. Разумеется, это все — впечатление. Но я перечитывал таким образом классиков.

Всеволод Иванов рассказывал когда-то, что переписывал от руки «Войну и мир» просто потому, что хотелось ощутить, как это писалось, какие движения делала рука Толстого.

Этому можно поверить, хотя и не имею такого пиетета по отношению к Толстому.

<1960-е гг.>

СТИХИ — ЭТО ОПЫТ

Стихи — это опыт, душевный опыт. Совершенно несерьезно говорить — поэзия всегда была делом молодости. Напротив, поэзия всегда была делом седых, делом людей большого душевного опыта. Действительно, есть такое выражение «поэзия молодости». Но для того, чтобы описать, выразить это чувство, необходима душевная зрелость, огромный душевный опыт, личный опыт.

Вот почему, отвечая на болтовню Антокольского на сей предмет, я и написал — «Поэзия — дело седых».

Вопрос опыта — вопрос сложный. Вот советы Рильке. Приношу извинения за длинную выписку.

Р. М. Рильке «Заметки Мальте Лауридса Бриге». М., 1913, с. 20 «...И стихи. Да, но стихи, если их писать постоянно, выходят такими незначительными. Следовало бы не торопиться писать и́х, и всю жизнь — по возможности долгую жизнь — накапливать для них содержание и сладость, и тогда, к концу жизни, может быть, и удалось бы написать строчек десять порядочных. Потому что стихи вовсе не чувства, как думают люди (чувства достаточно рано проявляются у человека), они — опыт. Чтобы написать хоть одну строчку стихов, нужно перевидать массу городов, людей и вещей, нужно знать животных, чувствовать, как летают птицы, слышать движение мелких цветочков, распускающихся по утрам... нужно уметь снова мечтать о дорогах неведомых, вспоминать встречи неожиданные и прощания задолго предвиденные, воскрешать в памяти дни детства, ещё неразгаданного <...> И всё-таки мало ещё одних воспоминаний: нужно уметь забыть их и с безграничным терпением выжидать, когда они начнут снова всплывать. Потому что нужны не сами воспоминания. Лишь тогда, когда они претворятся внутри нас в плоть, взор, жест и станут безымянными, когда их нельзя будет отделить от нас самих — только тогда может выбраться такой исключительный час, когда какое-нибудь из них перельется в стихотворение. А мои стихи возникли иначе, и, следовательно, их нельзя назвать стихами».

<1960-е гг.>

ПОДТЕКСТ СТИХОТВОРЕНИЯ

Нет настоящих стихов без подтекста. Этот подтекст бывает многоплановым, сложным. Прямая аллегоричность есть только наиболее простая форма подтекста. В сложном, многоплановом подтексте (он есть у Блока, у Пастернака), где даже эмоциональная строка участвует в создании многоплановости стихотворения.

Деталь выглядит символом, знаком — как у Анненского, у Блока, у Пастернака, у Цветаевой.

Сложное, большой емкости стихотворение — высшая форма русского стиха.

<1960-е гг.>

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ГРАНИЦЫ ПОЭЗИИ И СВОБОДНЫЙ СТИХ

Поэзия имеет национальные границы во много раз более глухие, чем проза. И в этом не беда, а счастье поэзии.

Фактически поэт непереводим, отгорожен от другого народа частоколом традиций, принципов не только литературных, но и бытовых. Ведь поэзия — вся в недоговоренности, в полунамеке, где вся тонкость ощущается только родным по языку человеком.

Разве знаменитые аллитерации «Медного Всадника» переводимы на другой язык?

Люблю тебя, Петра творенье!
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное теченье,
Береговой ее гранит.

Никакой перевод никогда не передаст даже намека на этот «береговой гранит», «строгий, стройный вид», а ведь лишенный этого стих обессилен. Это — русское стихотворение.

Конечно можно перевести, как переводили раньше — прозой, оставляя «домыслы» читателям. Так переводили раньше, так советует сейчас переводить стихи Арагон. Может быть он и прав, подчеркивая бессилие любых переводов и любых переводчиков.

Разумеется «Горные вершины» Гёте Лермонтов не переводил, а написал русское стихотворение «по мотивам Гёте».

Иннокентий Анненский пробовал перевести это стихотворение Гёте.

Над высью горной
Тишь.
В листве, уж черной
Ни ощутишь
Ни дуновенья...

Поэт не испытывает нужды в признании иностранцами, ибо понимает насколько газетно, конъюнктурно, условно такое признание и понимание.

Вот эта непереводимость стихов, отключение поэтов от международной жизни и было, мне кажется, одной из причин успеха так называемого свободного стиха.

Свободный стих и так называемые белые стихи — все, что к ним относится, все это — поэзия второго сорта. Выражаясь по-спортивному, «верлибр» — это стихи второго эшелона, второго класса.

Решение вопроса должно быть в рамках национальной традиции и не должно быть каким-то откликом или перекличкой с модой Запада.

Для западного читателя, кто выступает против Советской власти хоть немножко, тот и хорош, и литературной политикой может управлять любой разведчик. Газетная популярность и сенсация — всегда очень определенные. О любой проститутке в западных газетах пишут больше, чем о поэтах русских (не говоря о своих собственных).

Виктор Шкловский в своих мемуарах «Жили-были» подал голос за «свободный стих», не утруждая себя аргументацией. Зато бывший теоретик конструктивизма Квятковский выступил в «Вопросах литературы» со статьей о свободном стихе, доказывая его правомерность, возможности развития и т. д.

Конечно, каждый русский поэт пробовал себя в свободном стихе. Свободный стих никогда не был под запретом и нельзя говорить так, что вот сталинские времена прошли, и свободный стих выходит из подполья.

Творческого удовлетворения большие поэты в свободном стихе не получали — вот секрет его малой популярности. Квятковский в своей статье не совсем добросовестно обошелся с Блоком, у которого свободные стихи составляют, вероятно, одну тысячную часть всех стихов...

Квятковский[56] процитировал («Вопросы литературы» № 12, 1963 г., стр. 60, статья «Русский свободный стих»)

К вечеру вышло тихое солнце,
И ветер понес дымки из труб.
Хорошо прислониться к дверному косяку
После ночной попойки моей.
Многое миновалось
И многое будет еще.
Но никогда не перестанет радоваться сердце
Тихой радостью
О том, что вы придете,
Сядете на этом старом диване
И скажете простые слова.
При тихом вечернем солнце
После моей ночной попойки
Я люблю ваше тонкое имя,
Ваши руки и плечи
И черный платок.

Эти стихи Блока — образец тончайшей лирической поэзии.

Мне кажется, что образцов, превосходящих это стихотворение, у Блока много — их 687 (!). По сравнению с остальными 687 стихотворениями это кажется лишь черновой записью, наброском, который превращен автором с помощью рифмы в гораздо более тонкое стихотворение. Оно всем известно.

Я люблю твое льстивое имя,
Черный бархат и губы в огне.
Но стоит за плечами твоими
Иногда неизвестное мне.

И ложится упрямая гневность
У меня меж бровей на челе
Она жжет меня, черная ревность
По твоей незнакомой земле.

И готовясь на новые муки,
Вспоминаю те вьюги, снега,
Твои тихие, слабые руки,
Бормотаний твоих жемчуга.

Это уж, что называется, «посвыше» опуса с вечерней попойкой.

<1960-е гг.>

ВОСЕМЬ ИЛИ ДВЕНАДЦАТЬ СТРОК. О СОНЕТЕ

Когда-то с Пастернаком мы говорили вот на какую тему. Какой размер русского стихотворения идеален. Пастернак говорил, что по его мнению — восемь строк, два четверостишия вполне достаточно, чтобы выразить мысль и чувство любой силы и глубины.

У него в стихах есть этот подсчет.

О если бы я только мог
Хотя б отчасти,
Я написал бы восемь строк
О свойствах страсти.[57]

Кстати, эти восемь строк Пастернак давно написал. В «Разрыве» есть удивительное восьмистишие, подобного которому не знает русская, да и мировая поэзия тоже. Напомню:

О, стыд, ты в тягость мне! О, совесть, в этом раннем
Разрыве, столько грез, настойчивых еще..
Когда бы человек — я был пустым собраньем
Висков и губ и глаз, ладоней, плеч и щёк,

Тогда б по свисту строф, по крику их, по знаку,
По крепости тоски, по юности её
Я б уступил им всем, я б их повел в атаку,
Я б штурмовал тебя, позорище мое!

Поистине, о Пастернаке можно сказать, как Гоголь говорил о Пушкине — «У него бездна пространства».

Емкость стиха Пастернака совершенно исключительная в нашей да и в мировой поэзии.

Восьмистишия кавказского фольклора ложатся на эту же чашу весов.

Я говорил, что двенадцать строк — наиболее емкая форма русского стихотворения. В восемь строк трудновато уложиться. Мне кажется — четырнадцатистрочный сонет и был такой канонизированной формой в мировой поэзии, за которой стоит опыт многих веков... В дальнейшем скованность, формалистическая напряженность формы сонета ослабла ценой потери двух строк.

Есть ли у Шенгели[58] в его очень интересном учебнике подсчеты двенадцатистрочных и шестнадцатистрочных стихотворений Пушкина, Лермонтова? Интересно было бы посмотреть.

Онегинская строфа тоже вышла из сонета.

<1960-е гг.>

ВСЁ ИЛИ НИЧЕГО

В искусстве существует закон «всё или ничего», столь сейчас популярный в кибернетике. Иными словами, нет стихов менее квалифицированных и более квалифицированных. Есть *стихи* и *не стихи*. Это деление более правильное, чем деление на поэтов и не поэтов. Всё нехудожественное в искусстве — антихудожественно, враждебно истинному искусству.

Почему я свожу эту мерку к отдельному стихотворению? Прежде всего, памятуя Ювенала:

Если я не был рожден поэтом,
то негодование исторгало
из меня стихи.

«Горе от ума» Грибоедова поэтическое насквозь, хоть Ювеналовское негодование играет при восприятии (а стало быть и при создании) комедии в стихах немалую роль.

Все остальное, что написал Грибоедов (а написал он немало) — не стихи.

Есть ли у больших поэтов плохие стихотворения? Безусловно и немало. Это происходит по той самой причине, о которой писал Бальзак: «Гениальный человек не бывает гениальным каждый миг».

У Пушкина немало посредственных стихотворений. Разве «Воспоминания в Царском селе» достойны для изучения в школе? Из-за того, что в школьную программу включают такие Пушкинские вещи, как «Воспоминания», общение с будущим Пушкиным-гением испорченно, поэтические связи нарушены.

Немало плохих стихотворений у Лермонтова, у Некрасова, у Тютчева даже, впрочем, я всегда поражался молодости Тютчевского пера. Последнее четверостишие «Всё отнял у меня казнящий Бог» — написано человеком в расцвете таланта, написано (в сборниках часто давали фотографию этого стихотворения) дрожащей, старческой рукой. Вот одно из многих противоречий искусства, жизни.

Странно читать стихи Блока, последнего года его. Написал он немало, но эти строчки такого рода, что стихами их считать нельзя (из поэмы «Возмездие». А Блок, умирающий Блок, считал, по-видимому, что пишет стихи).

У нас есть очень интересное издание Блока[59] (кажется, в 1932 году?) издан двухтомник (белая такая обложка), в первом томе (поменьше) собраны стихи, которые при жизни Блока печатались и входили в сборник. А во втором томе собраны стихи, которые Блок написал, но в сборники не включал. В высшей степени поучительная картина. Вам кажется, что стихи второго тома не хуже первого и не понятны мотивы поэта. Но требовательность ясна. Иногда стихотворение нуждалось в сущем пустяке — замене одного не столь уж важного на первый взгляд слова, одного слова в отдельном большом стихотворении. И все же работа над стихотворением не была закончена, и в печать Блок этих стихов не давал.

Может ли стихотворение в момент появления выглядеть как стихотворение, и только потом определяется его настоящая цена? Конечно. Таких примеров много. На памяти у всех популярность стихотворения Симонова «Жди меня». Симонов никогда не был поэтом. И вот — попал в «случай». «Случай» заключается в потребности общества, которое согласно сделать кой-какие уступки требованиям, предъявляемым большому искусству. Другие примеры:

«Рука Всевышнего отечество спасла» — Нестора Кукольника[60].

Или «Гренада» Светлова — стихотворение, имеющее большие погрешности и все же остающееся примером удачи, душевного созвучия автора и времени.

Когда я дарю свои сборнички стихов, я всегда радуюсь такому доброжелательному «Спасибо, очень рад, буду читать».

Квалифицированный читатель стихов никогда не даст суждения о сборнике при первом беглом чтении и просмотре (хотя уловить стихи это или не стихи — возможно и при первом чтении).

Читатель, как и я, понимает, что стихи — это не роман, который можно полистать, проглядеть бегло. Стихи требуют медленного, внимательного чтения, с частым возвращением, с размышлениями.

Стихи нужно читать в разном настроении и, может быть, в разное время года.

Только тогда сборник откроет все свои тайны.

<*1960-е гг.*>

О ПРАВДЕ В ИСКУССТВЕ

Правда, явившаяся в искусство, всегда нова и всегда индивидуальна.

По сути дела, искусство для художника ставит необычайно ясную, необычайно простую задачу — писать правду, действительность и овладеть всеми средствами изображения для того, чтобы лучше, вернее передать то самое, что называется жизнью и миром. Тем самым всякая фальшивость, всякое подражание заранее обрекается на неуспех, ибо об этом будет судить потребитель, которому художник должен напомнить жизнь, но не литературу, т.е. уже открытое и увиденное кем-то раньше.

Нетребовательность читателя, когда тысячи романов принимаются за художественную литературу и таким именем называются тысячами критиков, возникает из малого общения с произведениями литературы действительной (общения поверхностного, при котором нет глубокого увлечения вещью, а следовательно, и глубокой, внутренней критики её).

Многое в искусстве теряется, и многое, наверное, навсегда потеряно, ибо не было условий для закрепления на бумаге, на полотне того, что увидел художник. А многое увиденное он не сумел закрепить.

Многое в искусстве обнаруживает себя зря, и если бы люди говорили на одном языке, многое из сказанного, ставшего искусством в силу национальных рамок языка — может быть, не появилось бы вовсе. Так, мне думается, и среди пушкинской прозы есть кое-что, чего не было бы, если бы Мериме писал по-русски.

Подумать страшно, как много сил и материальных средств расходуется на так называемый социалистический реализм, на то, чтобы убедить читателей в том, в чем убедить писателя нельзя. Забывается, что писатель это прежде всего читатель, преодолевший чужое зрение и научившийся видеть сам. Если он видит сам — рано или поздно он найдет средство изображения свои, т.е. убедит читателя в своем мире или в кусочке мира, расширит арсенал познания жизни (в прошлом ли, в настоящем ли). Искусство, по сути дела, есть искусство детали, ибо только верно и по-новому убедительно изображенная деталь может заставить поверить правде художника. Поверив детали, читатель поверит всему, что хочет сказать художник. Под деталью не следует понимать лишь деталь пейзажа, интерьера, но и деталь

психологическую, на которой держится искусство хотя бы Достоевского.

К тому же деталь пейзажа, интерьера в большинстве случаев — символ, намек на что-то большее, и если эта сторона дела найдена и похожа, деталь приобретает особо веский вид, становится аргументом неотразимым.

Писать правду для художника — это и значит писать индивидуально, ибо правда становится общей уже после того, как она овеществлена в искусстве. Как предмет творчества правда всегда лична.

Как результат творчества она может быть отведена в критические загоны и клетки, на нее вешают ярлыки, о которых не может думать художник в момент зачатия вещи, в момент, когда никакого другого искусства нет. Гражданские стихи Некрасова, лучшие картины передвижников — это прежде всего искусство для искусства, чистое искусство. А как результат творчества оно может быть поставлено на ту или другую полку, что для художника не должно быть важным. Творческая сила Врубеля свела его с ума, и нетрудно подумать, что клетки мозга человека с его одинокими, индивидуальными видениями такой силы и не могли выдержать правды жизни такого напряжения.

<к.1950-х — н.1960 гг.>

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС. АХМАТОВА И ВИНОКУРОВ

Межиров рассказывал, что Анна Ахматова, когда её познакомили со стихами Винокурова[61], сказала: честный поэт, но без тайны. Что это значит?

Дело в том, что в поэзии не должно быть все известно заранее, до того момента, когда поэт взял перо в руки. Иначе для чего писать стихи? Не будет ни находок, ни неожиданных открытий. Это — обязательное условие подлинности стихотворения — то же свидетельство свободы, о котором писал Толстой (об Анне Карениной) и Пушкин (О Татьяне, которая вышла замуж). Но у Толстого и Пушкина вопрос решается в прозаическом, так сказать, плане — борьба материала с автором. В стихах же, где поисковым инструментом служит рифма, вызывающая в мозгу огромное количество представлений, сведений, видений, которые отсеиваются, отбиваются мгновенно. Мозговой звуковой по-

втор вызывает новые смысловые ряды — это и называется поэтическим мышлением. Озарение вдохновения — это вершина наибольших удач, открытий.

Поэт смотрит на себя, как на инструмент познания мира. Природа пишет его пером. В мозгу каждого грамотного человека множество строк, строф, целых стихотворений разных авторов, строки которых запомнились бог знает почему.

Часто настроение, чувство находит выход в непроизвольном повторении, мурлыканьи, декламации чужих стихов. Это — разрядка. А иногда чувство, его оттенки таковы, что ничего не вспоминается подходящего — и тогда пишутся собственные стихи.

Как рождаются стихи? Любой пустяк может быть толчком для начала стихотворения. Находится мелочь, мысль или просто сравнение или образ, который почему-то неотвязно присутствует в мозгу. Находится рифма, размер и начинается работа над первым вариантом — обычно торопливая, строфа за строфой.

Всё главное бывает сказано в первом варианте.

Первый вариант — не всегда окончательный, не всегда самый лучший литературно, но почти всегда — самый искренний.

Обычно на следующий день я занимаюсь отделкой. Это работа очень напряженная. Строфа за строфой чистятся, укрепляются звуково. Словарем не пользуюсь, разве только если неожиданно в уме возникает слово (рифмой или аллитерацией), которое могло бы быть полезно, а синонимов его я не знаю — тогда проверяю. Если в первом варианте — записываю так, если в отделке — немедленно смотрю в словарь.

Все стихи — в черновике записываются в общую тетрадь (только тогда, когда стал пользоваться общей тетрадью, я перестал терять стихи и смог следить за хронологией, записывается обычно две тетради общих в год).

Отделка идет в той же общей тетради. Как только стихотворение принимает сколько-нибудь законченный вид — я выписываю его из общей тетради в школьные тетради — тут ещё несколько раз правлю, следя главным образом за звуковой организацией стихотворения. Нет ли досадных сдвигов, типа Брюсовского —

Мы — ветераны,
Мучат нас раны

Можно бы контролировать — нет ли чего чужого, но я себе верю — чужого у меня в стихах нет.

В работе, в творческом процессе поэт ничего не ищет. Творческий процесс — это процесс отбрасывания, а не поиска. Тысячи вариантов из самых разных «слоев» — будущего, настоящего и прошлого — пролетают быстрее мгновения. Рифма должна удержать — один смысловой ряд из миллиона, из тысячи, из сотни.

Здесь же смысловой отбор — он медленный — настолько, насколько процесс письма медленнее, отличнее от процесса речи, процесс речи медленнее мысли, быстрее всего чувство, настроение, полунамек, интонация.

Мне кажется, словами необычайно трудно описать (даже невозможно) лицо человека, например.

Речь, мысль неспособны передать виденное, это слишком медленный путь.

Вот эта борьба чувств, эмоций, ищущих выхода, ищущих выражения, использует крайне несовершенный аппарат, называющийся словарем, лексиконом, человеческим языком.

Мы мыслим словами. Стало быть, человеческие мысли можно выразить с помощью слов. Но разве можно выразить человеческие чувства? Вот какую-то часть этого вопроса и решает поэзия, вообще искусство.

<к.1950-х — н.1960-х гг.>

РУССКИЕ ПОЭТЫ XX СТОЛЕТИЯ И ДЕСТАЛИНИЗАЦИЯ

Маяковский

Много сделал для воскрешения Есенина Сергей Васильев[62]. Я, еще находясь на Колыме, слышал по радио несколько раз доклады об Есенине Сергея Васильева.

Это было единственное поэтическое имя, возвращенное читателю.

Разве Блок — меньше значит для русской поэзии?

Разве Марина Цветаева меньше сделала для русской поэтической речи?

Разве Пастернак, Нобелевский лауреат Пастернак, достаточно широко у нас издается?

Разве Белый с его «Пеплом» не вошел в историю русской поэзии и его книги никому не интересны?

Разве Северянин — поэт, наделенный поэтическим горлом абсолютной чистоты, знающий в совершенстве

русское стихосложение и превосходящий всех русских поэтов и XIX и XX веков разнообразием поэтических размеров.

Разве такой вдохновенный мастер и новатор как Михаил Кузмин, заслуживает забвения?

Разве Анна Ахматова издается достаточно?

Разве у Гумилева нет настоящих по большому счету стихов?

Разве Осип Мандельштам всей своей судьбой и всем своим творчеством не заслуживает самого пристального внимания со стороны нашей поэтической молодёжи?

Разве Максимилиану Волошину нечего нам сказать?

Так называемая десталинизация возвратила русскому читателю одного только поэта — Сергея Есенина. Вспомните конец двадцатых годов и начало тридцатых, когда Есенин был исключен из литературной жизни, запрещен для читателя. Сборников его в то время издано было столько, сколько сейчас издают Цветаеву (если, конечно, исключить четырехтомник с березкой со вступительной статьей Воронского). «Москву кабацкую», «Русь уходящую» переписывали в тетрадочки и не везде решались эти тетрадочки прочитать. Шумная популярность Есенина в блатном мире имеет свои особенности — исторические, и психологические. У меня есть старый очерк «Сергей Есенин и блатной мир».

Я помню в половине тридцатых годов во время одного из концертов Анатолия Доливо[63] (профессор консерватории Доливо, кажется, здравствует и сейчас), певца тысячу раз вызывали на бис. Наконец, он вышел, подмигнул залу и сказал — я спою, пожалуй, вам ещё одну вещь. Ну, автора называть не буду. Аккомпаниатор пробежал пальцами по клавишам и Доливо начал:

Никогда я не был на Босфоре...

Аплодисменты не дали ему петь.

Разве Иннокентий Анненский не показал русской поэзии новые пути?

Разве Клюев — учитель Есенина, Павел Васильев, Прокофьев, Клычков не написали таких стихов, которые волнуют глубоко?

Разве Бальмонт не поэт?

Разве Хлебников достоин такой участи, которую он переживает — будучи признанным на словах он исключается из практики.

Разве у Ходасевича нечему учиться поэту?

Все это — имена нарочито забываемые, как будто двадцатый век русской поэзии не существовал.

Прямой обязанностью нашей поэтической молодежи было поднять из забвенья эти имена, восстановить преемственность в русской поэзии, а не тратить время на вечеринки и взаимные славословия.

О Маяковском я скажу отдельно.

Меня всю жизнь занимал вопрос — почему Маяковский вознесся на высоту, на которой ему не только не место, но есть самые энергичные высказывания В. И. Ленина насчет его таланта и ценности. Это — не уклонение от суждения (как с футуристами-художниками в примере Луначарского), а категорическое письменное указание Луначарскому о запрещении печатать Маяковского[64].

Как могло случиться в нашем обществе, которое отличается дисциплинированностью, что эти указания Ленина были спрятаны, скрыты Луначарским после смерти Ленина. И даже после смерти Луначарского не опубликованы и стали известны только в 1956 году? («Коммунист»).

Сталин, который лично лез во все литературные дырки, припугнул Луначарского, очевидно, на сей счет. А «теория» Сталина имеет такие корни. В двадцатые годы все ждали Пушкина. Дескать, капитализм «мял и душил», а сейчас таланты и гении появятся как грибы. Время шло, Пушкина не было. Более того, из молодежи не было никого подходящего. Был выдвинут новый тезис на сей счет. Дескать, Пушкины наши занимаются не литературой.

«Наш Гоголь,
Наш Гете,
Наш Гейне и Пушкин —
Сидят,
Изучая
Политику
Цен[65]

На смену этому тезису пришел такой:

Наш Пушкин — на школьной парте.

Время шло и всем стало ясно, что искусство развивается по каким-то своим законам, что планировать гениев — нельзя.

Сталин навел на мысль — может быть, Пушкин уже есть и только носит другую фамилию.

Как и Мао Дзедуну сейчас, Сталину ничего не казалось невозможным. Нужно, чтобы было только личное заявление от какого-либо поэта. Такое заявление написал Маяковский.

Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо,
С чугуном, что б, и с выделкой стали,
О работе стихов, от Политбюро,
Чтобы делал доклады Сталин ..[66]

Творчество раннего Маяковского Сталина, очевидно, не смущало. Самоубийство — тоже не смущало. В нем можно было обвинить очередных троцкистов.

В 1935 году Сталин заявил, что Маяковский — «лучший, талантливейший поэт нашей советской эпохи. Равнодушие к его памяти — преступление».

Литературное колесо завертелось и не может остановиться до сих пор.

Но где сказал Сталин эти слова? Где он их написал? Я много лет безуспешно пытался найти ответ. Одни говорили, что это надпись Сталина на стенограмме доклада Бухарина (или Радека) на I съезде писателей, другие говорили, что это — дарственная надпись на томике Маяковского — но точно не мог сказать никто. Удивительно было и молчание печати в течение десятков лет. По сей день продолжается это молчание.

Только в 1964 году я случайно узнал правду и понял, почему об этом не было публикаций до сих пор. Оказывается, Лиля Юрьевна Брик, обиженная молчанием советской печати о Маяковском в течение пяти лет — после пятилетия, летом в 1935 году, написала Сталину письмо. Тогдашний муж Лили Юрьевны, В. Примаков[67], бывавший у Сталина с докладами по военным делам — он был командующий войск Приморья, взялся передать заявление-жалобу Лили Юрьевны лично Сталину. В заявлении было написано, что Маяковский забыт, решения о прославлении его памяти не выполняется — прощу, верю и так далее.

Вот на этом-то заявлении Сталин и написал собственноручно следующий текст: «Т. Ежову, Маяковский — лучший, талантливейший поэт нашей советской эпохи. Равнодушие к его памяти — преступление. И. Сталин»[68].

Николай Иванович Ежов, хорошо известный в русской истории по 1937 году, тогда, в 1935 году, был секретарем ЦК.

Таким образом, известность Маяковского родилась между двумя кабинетами — Сталина и Ежова.

Именно эта «география» мешает литературоведам в смысле публикаций. В ней, в этой географии, объяснение очень многих вопросов.

<1964 г.>

ЛУЧШАЯ ПОХВАЛА

В моей жизни я получил две похвалы, которые я считаю самыми лучшими, самыми лестными. Одну — от Генерального секретаря общества политкаторжан, бывшего эсера Александра Григорьевича Андреева, с которым я несколько месяцев вместе был в следственной камере Бутырской тюрьмы в 1937 году. Андреев уходил раньше меня, мы поцеловались, и Андреев сказал: «Ну — Варлам Тихонович, что сказать вам на прощанье: только одно — вы можете сидеть в тюрьме».

Вторую похвалу я получил почти через двадцать лет — в ноябре 1953 года, при встрече с Пастернаком в Лаврушенском переулке: «Могу сказать вам, Варлам Тихонович, что ваше определение рифмы, как поискового инструмента — это Пушкинское определение. Теперь любят ссылаться на авторитеты. Вот я тоже ссылаюсь — на авторитет Пушкина». Конечно, Борис Леонидович был увлекающийся человек и скидка тут нужна значительная, но мне было очень приятно.

<1960-е гг.>

ЭПИГОНЫ

Что такое эпигоны? Эпигонство? Есть два вида эпигонов — первый, когда берут образную систему поэта, видение мира, стиль и язык — продолжает разрабатывать темы и пути, указанные поэтом. Подчас это граничит с настоящим стихом и вызвано событиями живой жизни. Был такой поэт Виктор Гофман[69] — эпигон Блока.

Есть и другой вид эпигонов — когда стихи рождаются от стихов, а не от жизни. Грамотность, квалифицированность этих авторов — вне всякого сомнения — но проходят они по знакомым дорогам и своего голоса не имеют.

Можно быть грамотным в поэзии человеком и тысячу раз зарифмовать утверждение, что «я создал новый

мир», говоря своим языком. А в языке этом слышны чужие интонации и мира нового никакого не создано. Новый мир таким путем не создается. Пример таких поэтов — Леонид Мартынов. Это — поэт, которому нечего сказать. Разве бывают такие поэты? С опубликованием сборника Цветаевой стало ясно, откуда бралось лучшее у Мартынова, а худшее — просто упорное упражнение в версификации, содержащее очень мало поэтического.

Новый мир открыт и создан, например, Пастернаком «Сестрой моей жизнью».

<нач.1960-х гг.>

ПОХОД ЭПИГОНОВ

Анна Андреевна Ахматова недавно выразилась так:

«По-моему, сейчас в нашей поэзии очень большой подъем. В течение полувека в России было три-четыре стихотворных подъёма — в десятые-двенадцатые годы, или во время Отечественной войны, — но такого *высокого уровня поэзии*, как сейчас, думаю, не было никогда».

Ахматова почему-то пропускает двадцатые годы, когда поэзия, несомненно, была «на подъеме».

Замечание Ахматовой и верно и неверно.

Поэтов, вернее, «тех, кто может рифмовать» (пользуясь строкой Лины Костенко)[70], всегда было много, и интерес к стихотворению, к стихотворчеству со стороны грамотных людей был всегда примерно одинаков. И сейчас, и в Пушкинские времена. Есть какое-то постоянное соотношение между цифрой грамотных людей, количеством пишущих стихи и посылающих их в журналы, в издания.

Это отношение не определяет количества талантливых поэтов, гений рождается вне зависимости от этих цифр. Количество талантов и гениев в любые эпохи держится, примерно, на одном уровне и общественный прогресс тут ничего не обуславливает. Наивное ожидание Пушкиных на школьной скамье двадцатых годов разделялось многими.

Анна Андреевна обмолвилась: не уровень поэзии высок, а небывало велик интерес к стихам. Это разные вещи.

Этот интерес рожден временем, рожден XXII съездом партии, снятием всяческих рогаток на пути стихов, дискредитацией канонизированного целый ряд лет — возможностью писать свободно.

В стране сейчас началась культурная революция — все народные университеты, лекции, издания, колоссальный спрос на элементарное: уменье слушать музыку, стихи, читать романы.

Этот интерес — реакция на мрачные сталинские годы.

«Поэтов» всегда было много.

Наше время отличается одной особенностью. Молодежь вовсе незнакома, по вине Сталина, с русской поэзией XX века. Ведь это не секрет, что Мандельштам, Пастернак, Цветаева, Иннокентий Анненский не пользовались помощью типографий на своём пути в сердца читателей.

Та же судьба у Кузмина, Клюева, Северянина, Волошина, Ходасевича, Гумилёва, Белого, Хлебникова и Блока в целом, Есенина, который целый ряд лет был под запретом.

Северянин был поэтом «божьей милостью». По чистоте «поэтического горла» он не уступает Есенину. Только словарь его ужасен.

Русский читатель прошёл мимо истории поэзии, мимо её вершин.

Издавался лишь Брюсов — поэт, чуждый истинной поэзии.

Все это привело к великому смещению масштабов — «победа» физиков над лириками была облегчена до крайности именно тем, что истинную поэзию оттеснили в сторону и тот поэтический арсенал, который был в руках молодежи, был явно не способен соперничать с увлекательными картинами, которые открывала наука.

Но не только это было забыто. История любой литературы знает всегда попытки формальных поисков — удачные и неудачные. И русская поэзия не составляет исключения.

Каменский, Хлебников, Крученых, Бурлюк[71] — бесчиленное количество «измов» начала столетия.

Все это исчезло из поля зрения и молодых поэтов и молодых критиков, даже самых способных.

Б. Сарнов[72] («Вопросы литературы», № 10, за 1962 г.) растерянно пишет о своем открытии ритмических фигур, открытии, которое, оказывается, сделано О. Бриком в 1927 году.

Да ведь критику поэзии с работами Брика надо быть знакомым давным-давно, с них начинать свое образова-

ние. И не с последней статьи, а с более ранних — опубликованных в сборниках ОПОЯЗа[73].

Вот и получается такая неприглядная картина, что поэт открывает Америки, давно открытые, а критик не может его поправить, а наоборот, по своей неграмотности поднимает эти открытия на щит.

Редактор, столь же неосведомленный, как и критик, дает место в журнале для хвалебной статьи. Молодой читатель читает, верит и хлопает в ладоши на поэтических вечерах столь сомнительной «новизны». Этот порочный круг — наш стыд, а не наше богатство и гордость.

Я жму руку Александру Твардовскому, который в рецензии на сборник Цветаевой написал:

«...полезно будет уже то, что откроется один из источников, завлекающих простаков, «новаторство» некоторых молодых поэтов наших дней. Окажется, что то, чем они щеголяют сегодня, уже давно есть, было на свете и было в первый раз и много лучше» («Новый мир», 1962, № 1, стр. 281).

Кого имеет в виду Твардовский? Прежде всего — Леонида Мартынова[74]. Это просто удивительно, что Мартынов приобрел популярность, хоть это — типичный любитель поэзии, пишущий стихи, а не поэт.

Всё это формальные находки можно найти в Цветаевских строках. И будь бы это просто эпигон Цветаевой — беда была бы не большая. Но это подражатель, использующий экспериментальные находки Цветаевой, за которыми стоит израненное сердце, живая человеческая судьба, кровавые раны души — для каких-то сомнительных острот, изложения банальнейших мыслей с ложной значительностью.

Это поэт, которому нечего сказать. Разве бывают такие поэты? А ему приписывают «новаторство»...

Использование Цветаевской интонации для банальностей, для балагана — кощунство, по-моему.

Ведь сказать «весь мир творю я заново» — это вовсе не то, что создать этот новый мир. Никакого нового мира в стихах Мартынова нет и лучшим доказательством этого был недавно выпущенный Гослитиздатом сборник избранных его стихов с нескромной статьёй автора «Мой путь».

В этом сборнике есть стихи, но нет поэта, нет живой человеческой судьбы, нет живой крови.

Это якобы поиски — чего? Поэт ничего не ищет — всё приходит само собой: и творческий процесс не поис-

ка, а отбрасывания наступающего на поэта мира, пролетающего в поэтических тысячах вариантов, из которых что-то должно быть отброшено.

Мартынов — поэт ненастоящий, искусственный, и его литературная судьба целиком связана с замалчиванием тех словесных находок, которые были сделаны до него, помимо него.

Все эти «мир-мар» — все это от Цветаевой. Только там — живая кровь, а здесь — балаган.

В поэзии необычайно важно, кто первый сказал «э».

Пример из Маяковского — первый человек, сказавший, что дважды два — четыре — великий математик. Все, повторяющие это — не математики.

Большие поэты никаких новых путей не открывают. Напротив, по тем дорогам, по которым они прошли, ходить поэту нельзя.

А так как жизнь бесконечно разнообразна, то и возможности поэзии безграничны.

Поэзия, как и любое другое искусство, работает над улучшением человеческой породы. Нравственное же лицо человека меняется очень медленно. Этим и объясняется в первую очередь взволнованное восприятие Шекспира, Данте в наше время.

<1960-е гг.>

ПЕЙЗАЖНАЯ ЛИРИКА

В строгом смысле слова никакой пейзажной лирики нет. Есть разговор с людьми и о людском и, ведя этот разговор, поэт глядит на небо и на море, на листья деревьев и крылья птиц, слушает собственное сердце и сердца других людей.

Пейзажной лирики нет, но есть чувство природы, без которого поэт лирик существовать не может.

Это чувство природы есть детская способность увлеченно беседовать с птицами и деревьями, понимать их речь, как понимал её Маугли, и уметь переводить эту речь на язык человека.

Это чувство природы есть способность сосредоточить свои душевные силы на грозах и бурях, на солнечном свете, на шуме дальней реки, на тревожных красках заката. Всё, что происходит в природе, замечается и измеряется: ему дается название с помощью сравнения, образа.

Для поэта нет мертвой природы — минерал и сорванный цветок полны живой жизни.

Это чувство есть способность найти в природе человеческое, найти то, что объединяет человека с внешним миром.

Когда пишется стихотворение, то кажется, что не только поэт живет жизнью камня, но и камень живет жизнью поэта.

Это чувство есть способность видеть в явлениях природы движение человеческой души, способность угадать ход событий. Природа сама может иногда подсказать вывод, решение, суждение. Весь мир помогает выговориться поэту.

Внимательный взгляд на природу, включение времен года в размышление о добре и зле, иллюстрация картинами природы собственного душевного состояния или состояния других людей, — величайшая изобразительная сила при выполнении этих задач — вот Тютчев — одна из вершин русской пейзажной лирики.

Это чувство природы есть способность восприятия пейзажа из первых рук — без шпаргалок живописи и подсказок художественной прозы. Однако, в поэзии не пишут, как в живописи, пейзажей с натуры. Пейзаж здесь — картина по памяти; скорее создание пейзажа, чем отображение.

Антропоморфизм — без которого не обходится ни один поэт — это лишь элементарное, наиболее простое выражение чувства природы поэта.

Слезы дерева, плачущая метель — это первая ступень пейзажной лирики. Но, например, сравнение листопада с перелётом птиц есть форма более сложная. В бесконечности сравнений важно удержаться от «очеловечивания» прямого и вызвать волнение, удивление, радость необычностью, точностью сравнения говорящего о зоркости глаза. Эта зоркость и эта точность не находятся где-то далеко в неизведанных далях. Они — рядом с вами — в дождях и грозах. Надо только сказать о дожде лучше, подробнее того, что было сказано другими.

Горизонты пейзажной лирики бесконечны, кладовая природы неисчерпаема, русская поэзия воспользовалась миллионной долей сокровищ этой кладовой.

Выразительность блоковского снега, тютчевских туч, державинского водопада не исключает обращения поэта к тем же самым тучам и снегу. Исследуя стихом природу, поэт находит в ней картины, которые сродни

душевному настроению, душевной тревоге поэта. Если картины эти найдены, увидены и закреплены стихом — достигнуто главное. В этой работе сам стих помогает лучше видеть природу, точнее замечать ее изменение, её бесконечную жизнь.

Работа над пейзажем для поэта не похожа на работу Клода Монэ, который рисовал одни и те же деревья в разное время года в одной и той же перспективе.

Разное время года для поэта — это разное время души.

Пейзаж позволяет воскресить в памяти то, что поэт испытал и видел без всякого насилия над памятью. Всё, что поэт заметил раньше, «незаметно» для самого себя, теперь является на бумаге, как непосредственное наблюдение.

Не надо требовать от пейзажа, чтобы он был населен людьми. Эти люди есть в любом пейзаже, где течёт живая кровь стиха. Это — автор стихотворения и те люди, которые стояли рядом с ним на берегу реки или моря, или на городском бульваре, и чувствовали то же, что и автор. Разве в пейзажах Левитана нет человека? Разве в «пейзажной» музыке Чайковского нет человека?

Что самое главное в пейзажной лирике? Живая жизнь, живое чувство. Пейзаж, который не говорит по-человечески, — это ещё не пейзаж и вряд ли годится для стиха.

Не только о деревьях, звёздах и траве идёт тут речь. Огромная часть природы — животные — остались как бы вне лирической поэзии. О животных пишут лишь баснописцы и детские поэты. О том, с какой силой добра, с какой душевной теплотой можно написать о животных, мы знаем от Есенина — поэта с обострённым чувством природы, знавшего единение с природой. Его березку, клён и собаку помнит каждый.

Зато многократно воспеты городские пейзажи Ленинграда, где архитектура выступает как поэт-лирик, а не только, как исторический романист.

Именно в пейзажной лирике с особенной силой сказывается *чувство родины,* родной страны. Горы и леса родного края особенно дороги поэту. Они окружали его с детства, воспитывали его характер. Историк Ключевский[75] много рассказал нам о влиянии географии на историю, на формирование характера русского человека. Это в равной степени относится ко всей мировой культуре, и вовсе незнакомые нам пейзажи Габриэллы

Мистраль[76], пески, солнца и скалы Южной Америки, наделены огромной душевной силой, творческим вдохновением, которое угадывается даже сквозь неудачный перевод. Это — чужое, но не чужое, и именно поэт сделал горы Южной Америки родными для русского читателя. Мистраль научила нас видеть Южную Америку, волноваться пейзажами другой страны.

Чувство природы, свойственное поэту лирику, есть всегда чувство *родной* природы. Внимательная любовь, знание родных мест составило нас, и бунинскую тёмную зарю, и гулкие улицы «Медного всадника», и блоковские городские пейзажи, и пушкинское «очей очарованье».

Пейзажная лирика — вид гражданской поэзии.

Образы русской лирики, которые повторял в своём творчестве почти каждый большой русский поэт — дорога, листопад, облака — ставшие классическими, традиционными — это пейзажные образы.

Большие поэты России оставили нам такие образцы пейзажной лирики, которые сами по себе стали национальной гордостью, славой России, начиная с «Медного всадника», или «Осени» Пушкина.

В пейзажной лирике наиболее тесно ощутима связь поэта с его родными местами. Эта связь конкретна. Павлодарские[77] пейзажи Павла Васильева не спутаешь с пейзажами Фета или с городской блоковской зимой. Каждый поэт написал строки, где видна география не только его страны, но области, края.

Велико воспитательное значение природы. Выступая в тесном союзе с природой, пейзажная лирика имеет большой воспитательный смысл и значение. Описанная поэтом природа живет в памяти людей, заставляет видеть мир лучше и подробней.

От грубого антропоморфизма поэты идут к точности, к подробности наблюдения. Дороги природы бесконечны. Точность наблюдения, точность называния, синхронность пейзажа и чувства — вот космос поэта. Сейчас мало писать о птице и дереве. Надо писать о ласточке и лиственнице, может быть даурской.

В поисках точности лирика ищет встречи с наукой.

Краски космических далей, которые видели космонавты, и ощущения, которые знакомы Гагарину и Титову, станут достоянием земной поэзии. Но именно эти межзвездные дали зовут вглядеться ещё подробнее, ещё внимательнее в прекрасную нашу Землю, которая создала людей, овладевших космосом.

Думается всё же, что луне, как части классического пейзажа, не грозят поэтические неприятности. В восприятии чрезвычайно важна личная встреча, знакомство воочию. Для того, чтобы космический пейзаж вошел в стихи полнокровно, полноправно и естественно — надо, чтобы космос стал повседневностью, теми буднями, где рождается и живёт истинная поэзия.

<1961 г.>

ПЕЙЗАЖИ ПО ПАМЯТИ. КАМЕЯ

Пейзажи по памяти и пейзажи «на пленэре». Вы, конечно, знаете, как художники писали до импрессионистов. Заготовлялись этюды, а потом картина дописывалась в мастерской с полным учётом академического багажа художника, его знаний анатомии, приобретённых в классических учебных заведениях. Пейзажи были пейзажами по памяти. Существует ли в поэзии возможность пейзажей «на пленэре», с натуры. Большинство пейзажных стихов моих — это пейзажи по памяти, а вот «Камея» — это род пейзажа «на пленэре». Написано это стихотворение в Оймяконе, около тогдашнего полюса холода, в крайнем одиночестве, в домике на речке, именуемой Берелех, скованной льдом — в десяти километрах от того озера, где по сообщению Игоря Акимушкина[78] (следы невиданных зверей) живёт какое-то допотопное подводное чудовище. Правый берег речки скалист, перед домиком через речку — большая скала — за ней цепь других, уходящих в туман, в даль.

Пастернаковские пейзажи, в том числе и его знаменитый орешник — все пейзажи по памяти.

<1961 г.>

ПОЭТ И ПРОЗА

Нужно ли поэту писать прозу? Обязательно... и не только потому, что в стихах всего не скажешь. В прозе тоже всего не скажешь, во всяком случае того, что можно сказать в стихах. Сама организация слова в стихе, рассчитанная на эмоцию, на недоговоренность, намёк на эмоциональную восприимчивость, содержит элементы, которых проза не имеет.

Но в стихах всего не скажешь. Возникает проза. И не потому, что «лета к суровой прозе клонят». Предсмертные строки Тютчева говорят, что лета тут непричём. Да и Пушкин говорит шутливо.

Тут дело вот в чём. Творческая жизнь человека в беспрерывном движении, и проза занимает место стихов — стихи место прозы, меняясь — и настроение, истраченное на прозу, не возвращается в стихотворениях. У поэта путь один и тема его жизни — одна — которая высказывается то в стихах, то в прозе. Это не две параллельные дороги, а один путь. К тому отрезку пути, который пройден прозой, автор уже не вернётся в стихах.

Пастернак говорил когда-то, что для него неотделим Пушкин-поэт от Пушкина-прозаика, что надо брать Пушкина целиком и стихи Пушкина нельзя понять и почувствовать, не зная его прозы.

То же у Лермонтова, Гёте, у Шиллера.

«Хотя я не знаком с поэзией Франции, где есть чистые поэты — Верлен, Бодлер, которые не писали прозы — мне заменяет их прозу французская живопись тех времен — импрессионисты, например»[79].

Сам Пастернак неоднократно высказывал желание работать над прозой и отказаться от стихов. Ещё в 1932 году, когда вышло «Второе рождение», на вечере в клубе МГУ, где Пастернак выступал со стихами этого сборника, поэт торжественно заявлял, что будет писать только прозу. Обещания этого Пастернак, к счастью, не выполнил, но проза им создана, написана. И великолепная проза «Детство Люверс», которую Михаил Кузмин считал гораздо выше стихов Пастернака. И проза «Охранной грамоты», и проза второй автобиографии, и проза — роман «Доктор Живаго». Об этой прозе будут ещё много писать, да наверно и пишут.

«Доктор Живаго» — это роман-монолог. Художественная ткань его превосходна.

В 1953 году Пастернак говорил: в 1935 году, в Париже, меня много спрашивали, просили высказаться. Я отказывался, обещал сделать это позже. Я не хочу оставаться Хлестаковым. Я написал роман, где отвечаю на все вопросы, которые мне задавали тогда.

Проза Цветаевой показывает, чего стоят поэты, когда они берутся за прозаическое перо.

Воспитанная многолетней работой над стихами привычка к экономии и лаконичности, к выбору точного слова, самым благодетельным образом действует.

Нужно ли прозаику писать стихи? Я думаю, нужно, да почти все прозаики и пишут. Кажется, только Чернышевский и Салтыков-Щедрин хвалились, что не написали за свою жизнь ни одной стихотворной строчки. Остальные писали все. Но имели достаточно вкуса, чтобы не публиковать этих стихотворений.

<к.1950-х — н.1960-х>

СТИХИ В ЛАГЕРЕ

Можно ли было в лагере писать стихи? Нет, конечно. Я своим первым томом «Колымских рассказов» отвечаю на этот вопрос — и отвечаю, почему нельзя было писать стихи. Я первые два года не держал в руках ни книги, ни газеты, и только в угольной разведке в 1939 году в руки мои попало несколько книг — в том числе «Записки из Мертвого дома». К этому времени у меня знание тайги было уже основательным после прииска, и я к «Запискам» отнесся подобающим образом.

Здесь, на Черном озере, в угольной разведке, где я медленно воскресал, — это очень интересный процесс — в мозгу вдруг воскресает слово странное, которое было тебе не нужным и сейчас не нужно и забыто, и вдруг воскресает, и ты с усилием, с почти физическим ощущением перемещения какого-то в мозгу, с головной болью повторяешь, ещё не узнав, не поняв слова.

Например, «сентенция».

Сентенция — что это значит. Ясно, что это слово — такое же слово, как «бригадир», «развод на работу», «обед» — ясно, что это не блатное слово, не жаргонное. Но что же оно значит? Проходит день, неделя, где-то идёт неслышная работа мозга, о которой ты сам не знаешь ничего, и вдруг воскресает значение, и ты шепчешь это слово, как молитву, учишь его наизусть; бывает, оно исчезнет.

Я держал в руках книжки Пушкина, Некрасова — у начальника мы брали — было рабочих там 50 человек, из них пять заключенных и начальник (третий начальник был хороший).

Первый начальник, Парамонов, который открывал «командировку» на Чёрное озеро, тоже был неплохой. Нам как-то прораб не дал полагающегося спирта, и когда начальник приехал, мы пожаловались, и прораб сказал — должны же вольнонаемные чем-нибудь отличаться от за-

ключенных. Начальник ответил: «Выдайте им то, что задержали, тайга для всех одна». Парамонов этот был неплохой мужик, но вскоре был снят за воровство или, как тогда говорили, «за самоснабжение». Он украл и продал большое количество пищевого концентрата и многое, что входило в «полярный паек» вольнонаёмных.

Для заключенных такого «полярного пайка» не существовало, и нам было всё равно — украл Парамонов или не украл. Но «вольняшки», бывшие заключенные бытовых статей, у которых не было ни копейки и которые надеялись заработать кое-что на командировке и уехать «на материк» — на материк по окончании срока не пускали только «пятьдесят восьмую статью», — «вольняшки» бушевали из-за этого концентрата. Мрачный самоснабженец Парамонов уехал, и на смену его приехал новый начальник Богданов, бывший уполномоченный райотдела НКВД (проведший на этой работе весь тридцать седьмой и тридцать восьмой год). Богданов завел полицейский порядок — поверки в тайге — вечером и утром — как это ни смешно. Щеголь, пахнувший хорошими духами, одетый в меховую якутскую расшитую одежду. Богданов жил с женой и двумя детьми. Был он вечно пьяный. Сибирский казенный спирт держал в своей квартире и прикладывался как только хмель проходил — как рассказывал мне его секретарь. У меня с ним было столкновение. Я не получал писем из дому со времени ареста — уже два года. Во время приискового голода и расстрелов 1938 года мало думалось о доме — хотелось только назад в Бутырскую тюрьму. Генерал Горбатов пишет об этом чувстве тогдашних колымчан достаточно точно... Но в разведке «Чёрное озеро», куда я попал из Магаданской тюрьмы, началось воскресение моё.

Однажды меня вызвали к начальнику района на квартиру, как сообщил денщик-дневальный Богданова. Я остался ждать на кухне. Ждал недолго. Вышел розовощёкий, отглаженный, в сером отличном костюме, в меховых унтах, и оглядел меня с ног до головы профессиональным взглядом. В руках он держал два конверта, вскрытых, конечно, как и полагалось по правилам. Сердце моё забилось, дышать стало трудно.

— Вот письма тебе. Посмотри, твои ли?

Богданов протянул к моему лицу конверты, не выпуская их из рук. Это были письма от жены, первые письма со дня ареста более двух лет назад. Это был знакомый почерк. Почерк моей жены. Я протянул руку.

— Твои? — спросил Богданов, не выпуская конвертов из пальцев.

— Мои.

— Что надо сказать?

— Мои, гражданин начальник.

— Теперь смотри, фашистская морда!

Богданов разорвал оба письма в мелкие клочки и бросил их в мусорное ведро.

— Вот твои письма! Пошёл вон.

Вот это и было моё единственное личное общение с начальником Черноозерского угольного района Богдановым поздней осенью 1939 года.

Зимой 1939 года в посёлок — в двадцати километрах от «трассы» пришёл человек в зимнем «материковом пальто». Пришёл он ночью и вызвал начальника. Богданов пригласил человека к себе, но тот отказался войти в квартиру Богданова. Прибывший потребовал бутыль со спиртом, в которой оставалось уже немного, да и то что оставалось, уже дважды или трижды «половинили», т.е. доливали водой. И опечатал. Ночевал пришедший на столе в конторе, а со следующего утра Богданов начал сдачу дел новому начальнику. Фамилия его была Плуталов. Это был лучший наш начальник. Вот при нём я и проводил на Чёрном озере свои «опросы», которые в разных случаях жизни, при разном социальном составе отвечающих давали один и тот же результат.

Вопросы эти вот какие:

1) Какое стихотворение вспоминалось раньше всего?

2) Какой поэт раньше всего запомнился?

3) Правда ли, что запоминается самое простое в литературе, и это самое простое и есть самое высокое, самое лучшее.

4) Чтение вслух классиков.

90% отвечающих назвало Некрасовское:

Как звать тебя — Власом
А кой тебе годик? Шестой миновал...

Некоторые вспомнили:

Вчера я растворил темницу .
(Туманский «Птичка»)

Эти строки убедили меня вот в чём. Пушкин — вовсе не тот поэт русский, с которого надо начинать приобщение к поэзии людей, от стихов далёких, Пушкин требует подготовки и не только потому, что надо быть взрослым,

чтобы поразиться остротой восприятия и тонкостью мастерства Пушкина и его уму, но и потому, что образная система Пушкина, его словарь — это не для учеников первой ступени. Мандельштам недаром говорил («О поэзии», изд. Academia, 1934), что на свете вряд ли было десять человек, которые понимали Пушкина до конца — могли прочесть его так, как он писал.

Не Пушкин и, конечно, не Лермонтов. Хотя Лермонтов и считается поэтом молодых, и все писатели и поэты, без исключения, сначала увлекаются Лермонтовым, а потом уже Пушкиным и в молодые годы считают Лермонтова ближе Пушкина (Сергеев-Ценский, Белый, Пастернак, тот же Солженицын).

Лермонтов, развивавший философское начало Пушкинского творчества, поэт сложный, несмотря на молодость, и начинать с него тоже нельзя. «Песня про купца Калашникова» — в значительной степени экспериментальное произведение — не спасает дела.

И к Лермонтову и к Пушкину нельзя подходить без подготовки, без уже воспитанной любви к стихам.

Очень часто и к Пушкину, и к Лермонтову возвращаются после увлечения современными поэтами, идут к нему через Есенина, Блока.

О Тютчеве и Баратынском я говорил. Эти два поэта, особенно Тютчев — очень сложны и постижение их возможно для человека, уже имеющего вкус к поэзии, навык в поэтическом чтении.

Для неподготовленного читателя Тютчев останется книгой за семью печатями, а Баратынский покажется скучным.

В русской поэзии есть два поэта, стихи которых могут быть воспринимаемы как поэзия людьми, читающими впервые в жизни. Оба эти поэта — как бы мосты в царство русской поэзии — первая ступень начальной грамотности поэтического чувства.

Это — Некрасов со всеми его произведениями и А.К. Толстой — тоже со всеми стихами.

Вот с этих поэтов можно начинать знакомство с русской поэзией. Они научат поэтическому вкусу самых неподготовленных.

Но значит ли общедоступность эта, простота, что эти поэты выше Пушкина и Лермонтова. Так, помните, и решили в конце прошлого века, когда во время речи Достоевского, который сказал, что Некрасова можно сравнить с Пушкиным — в толпе кричали: «Выше!? Выше!»[80]

Общедоступный здесь значит великий. Это не одно и то же. И далеко не всегда, конечно, великий значит общепонятный.

Пушкин и Некрасов — величины несоизмеримые. Некрасов только часть Пушкина.

Подобно Якубовичу-Мельшину[81] я отдал русских писателей на суд каторги уголовной.

Я нашёл, что Достоевский — писатель чрезвычайно сюжетный, ибо динамика в художественном произведении оценивается блатным миром выше всего.

Теперь позвольте познакомить вас с некоторыми чертами литературного вкуса блатного мира.

Прежде всего это:

1) Сергей Есенин и преступный мир.
2) Как тискают «романы».
3) Аполлон среди блатных[82].

ЗНАЧЕНИЕ ДАЛЬНЕГО СЕВЕРА В МОЁМ ТВОРЧЕСТВЕ

Среди рецензий и отзывов на оба моих сборника «Огниво» и «Шелест листьев»[83] было немало таких, где меня называли «певцом Дальнего Севера».

Есть и продолжение этой мысли: что, дескать, Дальний Север разбудил во мне поэта, оказал благодетельное влияние, обострив восприятие и так далее. Что, дескать, общение с северной природой и то физическое и душевное ущемление, в котором я находился много лет, способствовало рождению сил сопротивления, подобных антителам, которые возникают в человеческой крови, когда в неё попадают бактерии. Что могучая северная природа подействовала благотворнейшим образом на моё поэтическое перо.

На этот вопрос я отвечаю продумано и ясно.

Я пишу стихи с детских лет и, если не предлагал их для печати, то потому, что чувствовал, что этот момент ещё не настал.

Я прозу пишу тоже с детских лет, а в юности собирался стать — и был уверен, что имею достаточно силы — Шекспиром или по крайней мере — Пушкиным..

Дальний Север уничтожил эти мои мечты, изуродовал и сузил мои поэтические интересы и возможности.

Никаких тайн искусства Дальний Север мне не открыл.

<1964 г.>

ТВАРДОВСКИЙ. «НОВЫЙ МИР». ТАК НАЗЫВАЕМАЯ «НЕКРАСОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ»

Среди московских журналов самый неинтересный поэтический отдел в журнале «Новый мир». Почему это происходит? Потому, что во главе журнала стоит поэт Твардовский, считающий «от лукавого» всё, что вышло не из-под его пера.

Твардовский считает себя продолжателем Некрасовской традиции и берёт на себя смелость рассуждать, что полезно для советского читателя, а что вредно, что советский читатель поймёт и что не поймёт, что чересчур интеллигентно для советского читателя и что — нет. Твардовский уверяет, что действует не по капризу, а из принципиальных соображений.

Лучшей поэмой Твардовского был «Дом у дороги». Даже «Василий Тёркин» (первый) был слабее, и вот почему. Есть такой закон искусства — что мажор менее действует на человека, чем минор. Это обстоятельство подтвердит любой музыкант. В поэзии этот закон действует без исключения. «Евгений Онегин» жив для читателей не потому, что это «энциклопедия русской жизни», а потому что там любовь и смерть. В «Доме у дороги» тоже любовь и смерть. «За далью даль» производила странное впечатление. Ну на тысячу строк напиши меньше или больше, на две тысячи — что изменится? Для автора? Для читателя? Ровным счётом ничего. Творчески «За далью даль» была шагом назад. «Василий Тёркин в аду» — доказал тысячу раз, что нельзя балагурить, касаясь некоторых вопросов нашей жизни. Видно было, что поумнел герой, поумнел сам автор, но поэтически — поэме этой цена не велика.

Неудачи эти — прямое следствие той принципиальной позиции, которую занимает Твардовский по вопросам поэзии.

Дело в том, что проповедовать Некрасовскую традицию — значит сознательно обеднять советскую поэзию. Для своего времени Некрасовская поэзия отличалась большой эмоцией. Именно «Эмоция» — «муза мести и печали» — и сообщала стихам Некрасова силу. И время изменилось да и таланта такого, как у Некрасова, у Твардовского нет. Это многократно суженный Некрасов, обедненный.

Надо помнить хорошо и то, что Некрасов и для своего времени и для русской поэзии вообще — явление, направ-

ление, течение более узкое, чем Пушкин и Лермонтов, и по тематике, и по словарю, и по технике. Это — одна из струй Пушкинского потока, не главная его струя.

Настаивать на «генерализации» Некрасовских традиций сейчас — значит отрицать всё, что было после Некрасова — весь двадцатый век русской поэзии, которая ведь не останавливалась на Некрасове, а развивалась и развивалась блестяще. Блок, Ходасевич, Цветаева, Мандельштам, Белый, Бальмонт, Волошин, Есенин, Кузмин, Пастернак, Северянин, Бунин — разве это поэты, пошедшие по Некрасовскому пути?

Разве Тютчев, Баратынский и А. К. Толстой мало внесли находок в русскую поэзию?

Разве Хлебников, Маяковский, Ахматова, Клюев, Гумилёв — маленькие поэтические имена?

Нельзя было зачеркнуть всё это, довольствуясь неправильно понимаемой традицией, к тому же и искажённой, ибо сила Некрасова в обличении, его принципиальная задача иная.

Разве эти поэты мало внесли нового и великого в русскую поэзию? Разве судьбы их — Мандельштама, Цветаевой, Блока — недостаточно тревожны?

Твардовский пытается зачеркнуть двадцатый век русской поэзии и оттого-то поэтический отдел «Нового мира» так беден и бледен.

<1960-е гг.>

О СЛОВАХ «ТВОРЧЕСТВО», «ГЕНИЙ», «ЦИКЛ» И О ТАК НАЗЫВАЕМОЙ «КНИЖНОСТИ». ЗАКОН «ВСЁ ИЛИ НИЧЕГО»

В словаре литературной Москвы во время моего отсутствия появилось немало новых слов, которые раньше, в 20-е годы, применялись с большой оглядкой.

Я не люблю слова «творчество». Мне кажется, что его можно применить лишь в отношении работы великих поэтов, да и то не ко всем их произведениям.

В «Знамени» я безуспешно боролся, чтобы назвать цикл стихов «Работа и судьба», а не «Творчество», как настойчиво предлагала редакция.

Я робею перед этим словом. В двадцатые годы с этим термином обращались осторожнее. Я ведь вырос в двадцатые годы.

Тогда ещё это слово не было ходовым словом газетчиков, применяемым к чему угодно и к кому угодно. Газета «Советский спорт» пестрит выражениями:

автор гола
творец гола
создатель голевой ситуации.

Мне приходилось читать в одном журнале самотечные рукописи. Среди многих перлов, которые там попадаются (а о «перлах» и о «законах самотека» я ещё собираюсь написать статью — там немало интересного), мне встретилась рукопись[84], с такой первой фразой:

«Девушка перечитала только что созданное ею письмо».

Лучше избегать такой ответственности терминологии. Слова «работа» в произведениях достаточно.

Тем более, что речь как раз идёт о вещах и людях (в большинстве случаев) очень далеко отстоящих от большого искусства.

«Творчество рабочих поэтов завода Шарикоподшипник» — это слишком, чересчур.

Надо назвать сборник: «Стихи и рассказы рабочих поэтов», даже «Литературная работа молодых поэтов», но не «Творчество».

Я требую уважения к слову «Творчество». Предпочёл бы обходиться без этого слова в ряде примеров.

«Просмотрев» в поэтике, в литературном деле много и пример с «творчеством» не единичен.

Применяют очень широко — до газетных заметок включительно — слово творчество. В то же время наше литературоведение боится слова, которое тесным образом связано с понятием творчество.

В «Кратком словаре литературоведческих терминов» Тимофеева и покойного Венгрова — вовсе нет слова «гений». В самом деле — зачем в искусстве слово «гений»? Никаких гениев не бывает (так шепчет словарь вам на ухо).

Неудачно также слово «цикл» применительно к стихам. А чем заменить это слово?

Ещё можно принять цикл повестей Лермонтова «Герой нашего времени», «Окуровский цикл» произведений Горького, можно даже «Стихи о Кахетии» Тихонова назвать циклом, но называть циклом стихотворений любую подборку любых стихов поэта в любом журнале только потому, что это — подборка, — конечно неверно, неправильно.

«Цикл» — это тоже была «новинка» для меня при возвращении в Москву.

Название въелось в стихотворный опыт, срослось с языком.

И это название — после больших сомнений, отыскания других вариантов, закрепил Пастернак в своём великолепном стихотворении «Ева».

Ты создана как бы вчерне,
как строчка из другого цикла.

У Пастернака были большие сомнения прежде чем он вернулся к этому, первому варианту строфы.

* * *

В поэзии есть стихи и не стихи. Нет стихов более квалифицированных и менее квалифицированных.

В искусстве «нехудожественное» значит «антихудожественное».

Это и есть закон «всё или ничего» применительно к искусству. А ведь это (и есть) «что-то», что называется поэзией и чему в сущности нет названия. Но название может быть найдено и все, например, определения, как (бы) они не (были)» названы, все служат одной цели — постижению тайны искусства.

За последние годы вышло много литературно-грамотных книжек. Любителей поэзии много.

Большинство стихов этих не являются нестоящими стихами. В стихах должно быть чуть-чуть побольше судьбы.

Много стихов книжных, и я думаю, работнику редакции непросто объяснять какому-либо молодому автору, чего именно не хватает в его книжных стихах.

Вообще говоря, я лично не представляю, какие логические обозначения нужны для разбора стихотворения автора. Как должен быть мотивирован отказ. Существуют ли убедительные формы отказа? Грамотных статей очень мало. За все последние годы лучшей была статья Коржавина в «Новом мире»[85] несколько лет назад.

Мы очень мало обращаем внимания на «книжность» поэзии.

Между тем это недостаточно серьёзно. У больших поэтов книжность — ярчайшие представители книжного стиха Мандельштам и Цветаева — но у них у обоих сквозь книжность так ярко проступает судьба, так ярко

чувствуется боль, что даже сам уход в книжность кажется стремлением защититься от этой боли.

Книжный ли поэт Пастернак? Поздний — безусловно не книжный. Но и в раннем Пастернаке яркости чувства, видения мира, (вопреки (нрзб) я считаю термин «видение» в высшей степени удачным) свежести наблюдаем то самое, что В. М. Инбер называла когда-то «неутомлённым глазом», всё это в высшей степени живо и в существе своём вовсе не книжно.

Однако, существовало и другое мнение.

Я, например, беседовал с одним не то историком, не то археологом:

— Нет, не хвалите Пастернака. Это — не то. Там географию надо знать.

— Какую географию?

— Ну, Анды там всякие, Кордильеры.

Я вспомнил. Действительно у Пастернака в «Сестре моей жизни» были строки:

«И таянье Андов вольет в поцелуй» и т.д

книжность у больших поэтов преодолевается — у Мандельштама Цветаевой — тем, что для обоих поэзия была судьбой и это ярко выражено в каждом стихотворении.

А у Пастернака сквозь якобы — книжность было всегда такое яркое, такое свежее восприятие мира, какого не было ни у одного русского поэта, кроме, может быть, Блока (который нами до сих пор не оценён как следует).

<1960-е гг.>

О КНИЖНОСТИ И ПРОЧЕМ

Книжность не следует смешивать с энциклопедичностью знаний, со стремлением «быть с веком наравне».

Пушкин — книжный поэт или нет?

А ведь у него бесчисленное количество образцов, имён, в стихах из мифологии, из самых традиционнейших оригиналов.

По сравнению с Некрасовым Пушкин кажется книжным поэтом. А он только богаче, шире, ярче Некрасова.

* * *

Обязательно ли поэту знать (не только чувствовать) природу. Быть ботанически грамотным, чтобы не назы-

вать травой разнообразные цветы — растения с тонким зелёным стеблем — миллионы.

Будущее поэзии — это точность, детальность.

Космос поэзии = это её точность, подробность.

Этот космос безграничен.

Если для прозы будущее мне кажется литературой знающих людей — типа Экзюпери, который открыл нам воздух, то будущее поэзии — все точности.

За деревьями должен видеться не лес, а голубая кожица ольхи. Каждое растение должно быть названо по имени.

Тут дело не в ботаническом знании, осушающем стихи.

Я хорошо, мне кажется, чувствую природу, но в ботанике неграмотный человек. Хорошо чувствовать природу — это значит её очеловечивать.

Солженицын жаловался, что не знает ботанических названий тех растений, которые встречал, и я их не знаю. И Пастернак их не знал. Но старался узнать. Отличный «Орешник» в его стихах — убедительный пример.

Игорь Северянин — принципиальный горожанин — и знать не хотел о траве и о деревьях. Даже такая общая форма у него раздражение.

Шофёр у Северянина едет «сквозь природу».

* * *

Новелла Матвеева[86]. Это — несомненно одарённая поэтесса. Только «не те книги читала», как говаривал Чернышевский когда-то.

Сказала о Пастернаке языком слушателей Литературных курсов:

«Стихи Пастернака написаны рукой, на пальцах которой надето множество драгоценных перстней. Вот переводчик — Пастернак — это да!»

Уши Литературных курсов выступают из этой фразы явственно.

Пастернак открыл людям новый мир и нечего бояться (прозой для Новеллы Матвеевой служат её песни) надеты на этой руке, открывающей окно в новый мир, перстни или не надеты.

Когда-то главврач Дединской больницы т. Ильина (которая рекомендовалась так: я — сестра футболиста Ильина) просила меня — я уже кончал тогда срок, работал фельдшером в больнице: «Порекомендуйте мне что-нибудь читать».

Я говорю: «В библиотеке Хемингуэй есть «Пятая колонна» и первые сорок восемь рассказов, чего ж лучше!»

Ильина: «Нет — Хемингуэй — это не чтение для меня. Мне нужен чёрный хлеб, а не предмет роскоши».

О Кафке. Читал только те два рассказа, которые были опубликованы в «Иностранной литературе». Надо думать, что это — самые плохие рассказы Кафки. По этим рассказам видно, что это — писатель-гигант огромного роста.

Символические памфлеты, трактующие о судьбах мира и человека, возвращают нас к Гофману. Только фантастика Гофмана была нестрашной. Фантастика Кафки наполнена ужасом, как и его старшего современника Достоевского.

* * *

Стихи в жизни людей значит очень много.

Тяжелая раковая больная Вера Николаевна Клюева[87] — автор словаря синонимов, профессор литературы, умерла во время чтения стихов Блока. Ей целую ночь читали Блока. Дочь читала. Умерла, как Петроний в Риме.

* * *

Говорят, что стихи должны быть ясными — (мысль ясно изложена) и что это якобы их главное достоинство.

Я смотрю на дело иначе.

В поэзии главное — не ясность, а точность. Ясность и точность — вещи разные.

Как поступать с подтекстом, с символикой. С намёком, аллегорией.

Ведь язык — вовсе не так совершенен, как нам кажется.

Разве чувства не многообразней мысли, всего запаса слов.

Разве хватит запаса слов, чтобы, скажем, описать человеческое лицо?

Чувство, богаче мысли и одна из задач стихов — передать это чувство, пользуясь таким несовершенным аппаратом как слово.

Именно потому, что чувства богаче мысли — наконец, завоевания в этой области, поиски нового выражения, подробности — безграничны.

<нач.1960-х гг.>

БИБЛИОТЕКА ПОЭТА

«Библиотека поэта» — издание очень хорошо задуманное. Так, как оно осуществляется сейчас, — оно не нужно никому.

Кому интересны стихи Каролины Павловой[88]? Какой поэт может найти в ней хоть кроху полезного? Наверно, ни один. Поэту нечего делать со стихами Павловой.

Между тем, тех поэтов, которые составляют вершины русской поэзии XX века и которых я уже перечислял — «Библиотека поэта» не издавала и не издает.

В чем дело? Что бояться стихов Мандельштама? Гумилёва? Цветаевой? Ходасевича? А ведь для постижения тайн поэтического искусства эти авторы необходимы. Их нельзя обойти. Как нельзя обойти Пастернака, Кузмина, Северянина...

Я утверждаю, что хорошее знакомство с Игорем Северяниным более полезно для молодого поэта, чем, например, с творчеством Василия Каменского, Хлебникова и даже Маяковского. Игорь Северянин — поэт абсолютно одаренный, голос которого абсолютно поэтической чистоты при всей его вычурности. Игорь Северянин научит поэта краткому, совершенному русскому стиху, тогда как Каменский и Хлебников, сломав русский стих, ничем его практически не заменили. Интонационное богатство русского стиха, его образная система настолько безгранично разнообразны, что не надо покидать традиционные русские размеры, которые не исчерпывают и миллионной доли возможностей, которые в них заложены.

Обратите внимание на тот факт, что все самые выдающиеся русские поэты 20-го столетия, каждый из которых имеет свое лицо, свой язык, свою интонацию, свой голос —

Ахматова	Волошин
Блок	Кузмин
Мандельштам	Гумилев
Цветаева	Бальмонт
Ходасевич	Северянин
Пастернак	Клюев

— все они пишут традиционными размерами, все они достигли успеха и творческого удовлетворения в канонических размерах русского стихосложения.

Именно здесь главная линия русской поэзии. Асеев своей книгой «Лад» доказал то же самое. Твардовский своими стихами то же подтвердил.

Конечно, технические искания никому не запрещены. Однако, творчество и лефовцев, и конструктивистов — это только эпизод в истории русской поэзии, которая развивалась и будет развиваться на других дорогах.

Уместно здесь привести строки из письма Пастернака, касающиеся этого вопроса:

«Удивительно как я мог участвовать в распаде, в разврате неточной рифмы, — теперь написанные таким образом стихи не кажутся мне стихами»[89].

Вознесенский, отвечая на анкету журнала «Вопросы литературы» сообщил, что каждое свое новое стихотворение он показывает Пастернаку.

Подразумевая, что Пастернак одобрял его опыты.

<середина1960-х гг.>

СТИХИ И СТИМУЛИРУЮЩЕЕ ЧТЕНИЕ

Что касается стихов, то тут обстоит дело проще, яснее, чем с прозой. Самая грамотная популярная статья о стихах, напечатанная когда-то в газете «Калининская правда», которую я читал, начиналась с фразы «Научиться писать стихи нельзя».

Для того, чтобы зазвучало своё — сколько надо перечитать, переработать, пережить чужого — начиная с классиков и кончая современными поэтами или наоборот, начиная от современных поэтов и кончая классиками.

Я думаю, что ни Блок, ни Пастернак не могут не читать стихи своих сверстников, своих современников, уйти наглухо в соревнование с Пушкиным и Гёте, с Рильке. Марина Цветаева когда-то писала, что нет поэтов больших и малых, а есть только один Великий Поэт, бессмертный Великий Поэт[90].

Это — не башня из слоновой кости, а проба сил, неизбежная для гения. Так рождается замысел и исполнение «Сцен из рыцарских времен», например.

Но ограничиваться этим выходом в мировую культуру поэт не может — он должен знать, как и что пишут его современники-поэты.

Ни прозаик, ни поэт не учатся у критика. Критика — это самостоятельный литературный жанр, вполне правомерный, но в сущности своей паразитарный.

Писатель учится у другого писателя — и ему вовсе не нужны разъяснения критика, чтобы увидеть, ощу-

тить те мелочи ремесла, подробности работы, которые открыл товарищ.

Канонизированный Хемингуэй — чтиво детективов применяется каждым литератором, чтобы разгрузить мозг <как и Хемингуэем>.

Существует ли такое чтение, которое может стимулировать работоспособность, рабочее настроение? Вряд ли.

Солженицын сообщает, что таким чтением для него является «Словарь» Даля. В гипнотизирующее действие такого словаря поверить можно, словарь читается, как своеобразный наркотик, чтобы удержаться в мире слов, надышаться этим литературным воздухом. Но о наркотическом стимулирующем значении чтения «Словаря» Даля Солженицын не думает, он читает как прозаик, не ищет ни внутренней музыки, ни поэзии, а разыскивает у Даля слова-кирпичики, которые использует в своей работе.

Солженицын — не поэт. Запас своих художественных качеств — ритмичности, музыкальности — он целиком вложил в свою прозу. Она — своеобразные стихи с рифмами, аллитерациями, повторами. Об этом еще напишут когда-нибудь. Солженицын не просто подражатель и продолжатель Ремизова и Замятина, но и показывает многое свое. Его проза — особым образом поэтизированная проза, где технические элементы стиха — рифма, звуковой повтор, аллитерация заменены имеющими то же значение прозаическими фигурами.

Для Пастернака стимулирующим чтением было перечитывание классиков, каждого на родном языке. Это чтение было ежедневным и по его уверениям давало «зарядку».

Газет и журналов Пастернак не читал — или читал, что покажут ему его близкие. Боялся разрушительного влияния газетных страниц.

Иммунитета к политическим известиям, дающегося многолетним опытом, Пастернак не имел.

Мне кажется, каждый настоящий писатель — прозаик он или поэт — в каждом своем произведении, даже восьмистрочном стихотворении, ставит — одновременно с генеральной главной задачей передачи содержания передачу чувства, своего душевного состояния, и чисто техническую задачу. Задача эта — на десятом плане, но все же присутствует при создании стихотворения. Державин написал ряд превосходных стихотворений, где нет буквы «р», например. Это, а также экспериментальные стихи Марины Цветаевой — мне кажется наиболее подходящий пример.

Не нужно думать, что «Колымские рассказы», проза моя — так-таки одним материалом и держится. Материал я мог бы привести и в тысячу раз сенсационней. Нет, каждый рассказ есть подобие литературного опыта, эксперимент. Там есть рассказ, написанный по всем канонам сюжетной классики, есть обнаженные до предела, вроде последних коротких рассказов Пушкина, есть рассказы, написанные по плану — экономное изложение события и подробнейшим образом — новым, не показанным нигде и никем — описанная деталь, или две детали. Этот способ, мне казалось, наиболее эффектен. Убедительно верное, четкое описание детали заставляет читателя верить всему остальному, внимательно читать рассказ.

Из рецензий, из писем, полученных мной, я убедился, что расчет мой — верен, а метод — удачен. Есть рассказы, где один мотор движет два сюжета.

Я ведь напечатал несколько рассказов в середине тридцатых годов в «Октябре», в «Вокруг света», в «Литературном современнике» — так что я не начинающий и не новичок. Я много думал когда-то над композицией рассказа, над выразительностью, над сутью дела. В те давние годы я, казалось, научился понимать, как сделан рассказ Мопассана «Мадемуазель Фифи» — для чего в этом рассказе дождь, крупный руанский дождь.

В рассказе не должно быть ничего лишнего.

Я когда-то увлекался прозой Ларисы Рейснер[91] — она и сама-то была красавицей, но потом увидал, что излишняя цветистость только тяжелит стиль, мельчит мысль. В прозе этой много краснобайства — порок для литератора очень большой. Проза Бабеля, которую так хвалили и считают экономной, мне тоже кажется цветистой, переводной с французского. Но я тоже пережил увлечение Бабелем.

<1960-е гг.>

ПИСАТЕЛЬСКОЕ ЧТЕНИЕ

Никто не написал работы о писательском чтении. Острота раннего Хемингуэя: «Я ничего не читаю — я пишу. Читают другие».

Мы знаем, что читал Толстой, знаем, что Чехов ничего не читал, кроме беллетристики, журнальной и не журнальной. Пастернак перечитывал классиков — на языке страны. Но в этом писательском чтении есть свои закономерности, свои особенности.

В «Вопросах литературы» недавно в № 80 (1964 г.) — о связи науки и художественной литературы.

Профессор А. Китайгородский написал очень честно и прямо: «Второе — это непременное требование сюжетной занимательности фильма, пьесы, романа. Обычно никакие ссылки на исключительную психологическую точность автора, достигнутую им глубину философских обобщений, замечательные формальные находки успеха не имеют.

Соответственно приключенческие, фантастические и детективные романы находятся в чести».

Слова А. Китайгородского значат только то, что ученые вовсе не читают художественной литературы.

То, что «в чести» у товарищей профессора — это так называемое «отвлекающее чтение», которое необходимо всякому творческому работнику, чтобы мозг отдохнул до дня новой работы, на следующий день отдохнул, не переставая работать, как было в случае резкого переключения на спорт, колку дров, длительные прогулки, поездки на лодке и т.д. Вся задача такого чтения (одинаковая для ученого и художника) в том, чтобы сохранить на небольших оборотах свой мозг, убавить шаг, а не прерывать его.

Прочтите автобиографию Хемингуэя. Там в качестве отвлекающего чтения называются детективные романы Жоржа Сименона (у этого автора много романов) и женщины-писательницы, чье творчество было рекомендовано (в качестве отвлекающего чтения) — Гертруда Стайн.

Детективы используются в этом плане многими писателями.

Еще один из видов «отвлекающего чтения» — это чтение энциклопедических словарей, чем, как известно, увлекался, правильней было бы сказать «отвлекался» — Грин.

Для Солженицына такого рода чтением является словарь Даля, — хотя он сам смотрит на общение с этим словарем несколько иначе.

Этой же цели служит проглядывание всевозможных справочников, беглое чтение...

Задача этого чтения — простая.

Ф. А. Вигдорова правильно говорит, что к 40 годам уже не ждет ничего нового от любой книги.

<н.1960-х гг.>

ОКОНЧАНИЕ

Конечно, я все время думаю, чтобы стихи мои не были похожи на чьи-либо другие.

Надо совершенно ясно понять, что большие поэты никаких дорог не открывают. Напротив. По тем дорогам, по каким приходили большие поэты, ходить уже нельзя. Вот такие следы поэта, по которым нельзя ходить, и называются поэтической интонацией. Это относится и к прозе.

Пока не нашел новое — молчи.

Поэзия — бесконечна. В искусстве места хватает всем и не надо тесниться и ссориться.

Рождается ли стихотворение из образа? Да, рождается. Но это вовсе не единственный путь рождения стихотворения.

Тут важно, чтобы образ был не литературен. Стихи не рождаются из стихов, сколько ни учись. Стихи рождаются из жизни. Учиться надо затем, чтобы не повторить чужой дороги, не загубить свежее и важное наблюдение банальным языком или — что еще хуже — чужим языком.

Конечно, поэзия — дело очень трудное. Однако, она имеет такие особенности, какие не имеет ни одно другое искусство, не имеет и проза. Когда сравниваешь поэзию с прозой, я всегда вспоминаю строки «Спекторского» Пастернака.

За что же пьют? За четырех хозяек,
За цвет их глаз, за встречи в мясоед,
За то, чтобы поэтом стал прозаик
И полубогом сделался поэт

<1960-е гг.>

КОЕ-ЧТО О МОИХ СТИХАХ

Я пишу стихи с детства. Мне кажется, что я всегда их писал — даже раньше, чем научился грамоте, а читать и писать печатными буквами я умею с трех лет.

В 1914 году я показал написанное мною антивоенное стихотворение классному наставнику, преподавателю русской литературы, Ширяеву, — и удостоился первого в жизни публичного разгрома и уничтожения. Учитель русского языка раскритиковал мое стихотворение с по-

зиции русской грамматики для русской прозы, — вся инверсия была самым жестоким образом осуждена и высмеяна. Я, семилетний мальчик, еще не умевший спорить, не мог напомнить Ширяеву пушкинских и лермонтовских цитат.

Я слушал молча. Мне все казалось, что совершена какая-то ошибка, что в мир стихов ворвались профаны, что вдруг всё станет понятным всем.

Разумеется, столь жестокая публичная несправедливая критика вызвала только новый прилив моих поэтических сил.

Я издавал с товарищами в школе рукописный журнал с весьма оригинальным названием «Набат». Помещал там свои стихи, рассказы и статьи. Выступал с докладами о стихах — о Бальмонте, о Блоке.

Встреча с Есенинскими сборниками, «Песнословом» Клюева, с «Поззоантрактом» Северянина — самое сильное впечатление от столкновения с поэзией тех лет. Все мои старшие товарищи ругали эти книжки, но я понимал, что это — настоящие стихи, хотя и написанные по другим каким-то канонам, чем учили нас в школе — даже в литературных кружках.

В жизни моей не было человека, старшего родственника — поэта, школьного преподавателя, который открыл бы мне стихи. Нужно ведь для этого так немного: читать, читать, зачитываться до наркоза и потом искать причину этого гипнотического воздействия стихотворений.

Поэтому к Пушкину, Лермонтову, Державину я вернулся позже — после Есенина, Северянина, Блока, Хлебникова и Маяковского.

Я продвигался ощупью, как слепой, от книжки к книжке, от имени к имени, то в глубь веков, то делая прыжок в современность — к крайнему модернизму, к кубистам и Крученых. Самостоятельно воспитывал доверие к самому себе.

Такой способ имеет свои преимущества, но и отрицательного тут очень много — потери времени на лишнее чтение, на поверженные кумиры.

Я поздно понял, что имеется Пушкин — величайший русский поэт. Что пока человек, живущий стихами, этого не поймет — он сам еще не стал взрослым.

Я понял также, что Пушкин, как Лермонтов, — поэты очень сложные и начинать приобщение к русской поэзии с этих двух имен нельзя. Не говоря уже о Тютчеве, Баратынском, Фете, не говоря о великих русских лириках XX века.

Я понял, что для приучения читателя к поэзии, к ее вопросам, к ее секретам, возбуждения интереса к ее чудесам нужно начинать с двух поэтов — Некрасова и Алексея Константиновича Толстого.

Только эти два поэта могут приоткрыть человеку, не имевшему дела с поэзией, дорогу в истинное царство поэзии.

С 1923 г. я живу в Москве, пишу по-прежнему стихи, даже отдаю в редакцию «Красной Нови», «Красной Нивы», получая, разумеется, отказы.

В 1927 году я послал несколько своих стихотворений в «Новый ЛЕФ», чья программа вызывала у меня симпатию, и неожиданно получил большое личное письмо от Н. Н. Асеева.

Н. Н. Асеев и есть тот человек, который всерьез оценил мои стихи. По ряду обстоятельств мне не пришлось завязать это знакомство, поддержать эту переписку. Но примерно через год — вне всякой связи с Н. Н. Асеевым и его письмом — я попал в Лефовский кружок, которым руководил О. М. Брик, в Гендриков переулок, и познакомился с одним из художников, бросившим искусство ради журнализма, — Волковым-Ланнитом, тем самым, что написал сам книгу о Родченко, автором большой работы «Ленин в фотоискусстве»[92].

Это было время горячих споров, горячих действий, время раскола «Нового ЛЕФа». В этом расколе я был на стороне С. М. Третьякова, а не Маяковского. Зимой 1928 г. я бывал на М. Бронной у С. М. Третьякова, переписывался с ним. Бывал и у Волкова-Ланнита.

Позднее вместе с Борисом Южанином[93] я написал несколько скетчей для «Синей блузы».

Был на занятиях кружка конструктивистов при журнале «Красное студенчество», которым руководил Илья Сельвинский, еще называвшийся Эллий-Карл.

От тех времен сохранила одна моя знакомая стихотворение «Ориноко» — реализм биографического материала в романтическом плане.

Во все эти кружки меня привлекало тогда кроме желания чему-то научиться — бесполезность борьбы с самим собой: бесполезность эпитимьи запрета, зарока — в отношении стихов — была понята мной очень быстро, и я перестал бороться сам с собой.

Ожидал только часа, когда написанное будет нужно кому-нибудь, кроме самого меня, — и будет новостью, открытием, чудом.

В тридцатые годы написано мною более сотни стихотворений: стихи эти не сохранились. Тогда недавно дочь моих прежних знакомых напомнила о стихотворении «Желтый пепел мимоз», о котором я давно забыл.

Кроме того желания постичь чудо искусства или тайны мастерства в литературных кружках того времени, и литература того времени привлекала меня потому, что очень хотелось знать, какую жидкость наливают в черепную коробку поэтов — что это за люди? Как становятся поэтами? Кто стал поэтом?

Это был главный вопрос, привлекший меня в Гендриков переулок к Маяковскому и Асееву, и на Малую Бронную к Третьякову, и на Солянку, 12, где занимался Сельвинский.

Разочарование было полным.

Лефовские собрания, кружки, которыми руководил Брик (автор интересных оригинальных работ по исследованию ритма и синтаксиса русского — автор работ основополагающих, как и все работы ОПОЯЗа, как работы Андрея Белого, Брюсова), превращались в обыкновенный балаган, где каждый приглашенный должен был вывалить на стол заранее заготовленные пошлые остроты, ругань по адресу Блока — ранняя традиция сражений Маяковского, и ругань по адресу Сельвинского — шла война с конструктивистами и младшая братия подтаскивала снаряды к метателям копий.

Все это производило очень странное впечатление. Кто грубее, кто хулиганистее сострил — тот и победил на сегодняшнем вечере. Бриковский кружок был балаганом.

Недавно в «Правде» было описание какого-то хулигана, выступающего по американскому телевидению и отвечающего на вопросы зрителей и слушателей в хулиганской, оскорбительной форме. Тут нет ничего нового... именно такая хулиганская форма ответов на литературных вечерах в лицо своему не столь хулиганскому противнику — просто более щепетильному, а не менее находчивому — и составляла содержание бесед Маяковского с публикой на Лефовских литературных вечерах.

Остроты готовились заранее, и свой вклад всегда делали участники литкружка.

Позднее я задал себе вопрос: как могли так вести себя дома вожди Лефовского движения. Ведь новички, неофиты, не остроты приходят слушать, а приходят потому, что их беспокоит что-то в коренных вопросах искусства, в вечных вопросах жизни.

Если поэт самое важное время оставляет для себя, — а в кружке, с молодежью, только отдыхает, острит и развлекается, то такой поэт забывает о впечатлении, которое неизбежно остается у всех людей, посещающих Гендриков переулок не для острот.

В это же время столкнулся я со стихами Пастернака. Это был сборник «Сестра моя жизнь». Впечатление было очень большим. Читал я его в Ленинской библиотеке, в старом читальном зале Румянцевского музея.

В те времена не было ограничений на срок пользования, и я держал долго, желая переписать всю книжку. Но вдруг оказалось, что переписывать «Сестру мою жизнь» не надо — я помню всю наизусть. Тогда я стал собирать, выписывать на свой читательский билет все ранние издания футуристов — сборники «Центрифуги» — все сборники, где участвовал Пастернак. Я прочитывал не только стихи Пастернака, но и всех тех, которые участвовали с ним в ранних изданиях.

Каждое утро я приезжал в Ленинскую библиотеку. Я был столь исправным посетителем читального зала, что в каком-то году у меня был читательский билет № 1. Получал все скопившиеся — целую гору, которую надо было таскать на стол в два-три приема.

Однажды, во время сдачи книг, ко мне подошла девушка:

— Все эти книги? Почему вы их задерживаете?

Я объяснил, что ограничений времени пользования нет, а вопрос меня интересует.

— А вы интересуетесь ранним футуризмом, ЛЕФом?

— Да, интересуюсь.

— А не хотите ли вы в ближайший четверг встретиться с О.М. Бриком в Гендриковом переулке?

Вот так я и попал в Гендриков переулок, был на нескольких «занятиях».

Разумеется, мои новые знакомые отрицали стихи, как и С.М. Третьяков.

Впечатление подлинной новизны, открытия нового мира в «Сестре моей жизни» и в «Темах и вариациях» сохранялось неизменно. И «Лейтенант Шмидт» и «1905 год» — все принималось мной безоговорочно. В это время познакомился с прозой Пастернака — с «Детством Люверс» и неудавшимся ему рассказом вроде «Черты Апеллеса».

1932 году Пастернак выпустил книжку «Второе рождение», — и эту книжку тоже мне не нужно было переписывать, чтобы запомнить.

В 1933 году Пастернак выступил в клубе 1-го МГУ на вечере своем с чтением стихов из «Второго рождения», с ответами на записки.

И хотя чтение Пастернака мало напоминало чтение мастеров сих дел (Пастернак позднее говорил, что его принцип с чтением — читать, как ритмизованную прозу), и чтение, и ответы, и сама внешность Пастернака были самыми подлинными. Это был самый подлинный поэт.

Знакомство это из глуби зрительного зала укрепило меня в моем решении вернуться к стихам. К этому времени уже печатались некоторые мои рассказы и очерки.

Я слышал и видел Пастернака и раньше не один раз — на литературных вечерах, но там он в шумливом Лефовском обществе — терялся как-то.

Беседу Пастернака с читателями я услышал впервые на этом вечере в клубе 1-го МГУ.

В тридцатые годы написано мною несколько десятков стихотворений. Стихи не сохранились. Думаю, что они испытали влияние Пастернака. Это влияние тем более было опасно, что оно переплеталось, сливалось с влиянием на меня поэта, с которым я только что познакомился, был увлечен его секретами очень сильно. Это был Иннокентий Анненский.

Вот с этой любовью к Анненскому и Пастернаку я уехал на Дальний Север.

Я записывал свои стихи с 1949 г., весны 1949 г., когда я стал работать фельдшером лесной командировки на ключе Дусканья близ речки Дебин, притока Колымы.

Я жил в отдельной избушке — амбулатории и получил возможность и время записывать стихи, а следовательно, и писать.

Хлынувший поток был столь силен, что мне не хватало времени не только на самую примитивную отделку, не только на сокращения, но я боялся отвлекаться на сокращения. Писал я всюду: и дорогой — до больницы было по ключу двенадцать километров, и ожидая начальство, получая лекарства...

Едва заканчивалось одно стихотворение, как начиналось другое, дрожало в мозгу третье и четвертое. Обессилив, с усталыми мышцами руки я бросал работу.

Результаты вписывались в тетради, самодельные тетради из оберточной бумаги, а черновики шли в печку. Но черновиков было не очень много. Сами тетради эти были задуманы как большие черновики, к которым я когда-нибудь вернусь. У меня не было времени на от-

влечения, на отделку, на простые сокращения: на композицию самую элементарную. Величайшей удачей, почти чудом, я считал самую возможность записи этих стихотворных строк, как ни неуклюже, как ни шатко были построены строфы, строки.

Работа над стихом проходит несколько стадий — даже в записи, не говоря уже о том, что идет подготовка в голове; копятся впечатления, выбирается тема, генеральная тема. Поднимается вопрос, который мучает поэта и требует решения. Это бывает вопрос морали, а бывает, что и вопрос чисто технический вроде нужной аллитерации, звукового повтора.

Неуловимо для самого себя копятся в мозгу материалы. Процессы подготовки их к записи очень глубоки, бесконечно делимы, как атом... нет конца в делениях впечатлений, уже попавших в мозг, в память, навсегда попавших... что раньше войдет в стих — поэт не знает.

Когда пишется стихотворение, поэт не знает, какой строкой, какой строфой, каким чувством и мыслью он кончит.

Если не было бы накопления материалов, способных к бесконечному делению, к бесконечному изменению — стихотворение не могло не писаться — на бумагу внезапно выбрасывается запас накоплений после волевого усилия.

В этом — и возможность работы поэта над несколькими стихотворениями.

Вероятно, есть и еще более глубокие внутренние события, бесконечно делимые при поисках их причинности. Всегда оказывается, что какое-то ощущение, знание было еще раньше — в смутной, а подчас и не в смутной форме.

Если бы не были накоплены эти запасы, блуждающие в мозгу или остановленные чьей-то волей, ждущие своего часа — стихотворение не могло бы писаться.

До записи какая-то основа есть в глубине мозга. Этот запас и дает возможность работать над несколькими стихотворениями сразу, не выкладываясь в первичный текст. Дает возможность при повторной работе над стихотворением возвращаться к тексту и теме. Получать новый текст.

В сущности работа над *всем* сочиненным поэтом — постоянна. Стихотворения не пишутся одно за другим, а всегда, в каждой новой строчке переписывается всё, сочиненное со дня рождения.

Все это — процесс еще *до шепота,* не только до записи, до выхода на бумагу.

Выход на бумагу, запись тоже имеет несколько стадий. Вероятно, для каждого поэта рабочий процесс разный.

У меня все — на бумаге. Это — особенность биографии, а не творческое преимущество.

Пока не запишешь, хоть наскоро (но неполными словами стихотворной строки!), не только нет гарантии, что запомнится что-то, хоть самое малое, хоть одна строчка — в девяносто пяти процентах из доверенного памяти стихотворного текста не оставалось ничего — через несколько часов, а то и десяток минут. Все исчезло бесследно, невозвратимо.

Я давно научился вставшую в мозгу строку, строфу фиксировать на чем попало — на папиросной коробке, на обрывке газеты — но мгновенно.

Возможно, что где-то в мозгу существует какой-то склад этих уже написанных стихотворений, уже почти созданных, почти родившихся. Забытые, вовремя не записанные стихи, восстанавливать неизмеримо труднее, чем сочинить новое.

Может быть, этот запас «почти созданного» трансформируется в мозгу сам собой, помимо моей воли и выходит на волю в других стихотворениях.

Воля моя управлять этим складом «потока созданий» — не может. Разорвать это пишущееся стихотворение необычайно легко. Достаточно отвлечений ничтожных — вроде покупки в магазине.

С другой стороны, пока не записана возникшая строфа, не может быть записана другая.

Поэтому в дороге я всегда вооружен карандашом, клочком бумаги, захожу на ближайшую почту и записываю. Трудность в том, что записывать нужно не сокращенно, не стенографическими знаками, а полностью, разборчиво и ясно, хотя и карандашом. Перо тоже годится; но главное у меня — карандаш.

Ежедневно, возвращаясь домой, я переписываю все рифмованное, выгруженное из своих карманов или бросаю в мусорное ведро, или складываю в конверты, которые всю жизнь собираюсь разобрать, пересмотреть всё, что там записал.

Соображение о прозе возникает точно так же, только свои дневные записи я выношу не в общие тетради, а в школьные ученические тетради. Их у меня много — и записанных, и готовых к работе.

Работа над прозой проходит тот же путь встречи с материалом, записи нового вопроса на клочок бумаги — ежевечерние перенесения дневных видений на школьные тетради.

Суть работы над прозой заключается в ритмизации сообщаемого, полного доверия к самому себе, к своему собственному вкусу в строении фразы — в удалении до всякой правки, до всякого контроля всего лишнего, всего пышного, всего, что мешает существу дела.

Навык должен быть такой, что при самом отборе в мозгу впечатлений, которые ищут выхода на бумагу, должен возникать первый, единственный, совершенный вариант.

Ничего не может быть лучшего. Угадать можно только один раз.

Всякие поправки сразу нарушают подлинность. Будет утрачен «эффект присутствия».

Возвращаюсь к стихам.

Мне кажется, что вывести второй раз на бумагу прерванное стихотворение, прерванное какой-то высшей причиной — вроде стука в дверью почти невозможно, прерванные так мои стихи — утрачены невозвратимо. Таких стихов немало в моей жизни, но я как-то не интересовался судьбой этих не рожденных стихов. Может быть, кое-что и удалось бы возвратить дорогой ценой мучений, возникших бы в припоминании уже созданного, но утраченного.

Итак: в записи чрезвычайно большое значение имеет первая запись. Возникает повелительная потребность немедленно высказаться, излить этот поток на чем попало — на обрывках газеты, на обломке папиросной коробки, театральном билете, школьной тетрадке — если нет под руками более подходящего материала — общей тетради.

Запись на бумажке, на клочке газеты я и считаю первой стадией записи стихотворения.

Ежедневно, а не время от времени я переношу сохраненные в карманах стихи в общую школьную тетрадь — стостраничную, линованную обязательно. Разные у меня были общие тетради. Постепенно я остановился на линованной. Это лучше чем в клетку и лучше чем белая. Линейка вносит порядок, которого слишком много на миллиметровой бумаге, на бумаге в «клеточку». Бумага в клеточку чересчур геометрична, неприятна своей несвободой. Простая белая бумага, напротив, лишает мои стихи всякой опоры, мешает писать

так отчетливо, что можно было бы потом легко разобраться в написанном. На белой бумаге не рассчитаешь ни почерка, ни количества строф. Всегда кажется, что можно дописать еще строфу или две строфы, еще чем-то дополнить страницу. В результате остается такая мелкая запись, в которой самому трудно разобраться.

Бумага в одну линейку — оптимальна для моего варианта, дающая и необходимую дисциплину и достаточную свободу.

Ежедневно я переношу свои записи с бумажек в карманах — у меня нет рубашек без карманов — в общую школьную тетрадь самым разборчивым почерком.

Первую запись в общую школьную тетрадь я считаю истинной датой рождения стихотворения.

Эта первая запись — всегда либо в ближайшие дни, либо после проходит и вторую стадию работы над стихотворением — правку, отделку, отбор.

По свойствам своей памяти и по обстоятельствам своей биографии я не могу вышептать, выходить стихотворение до окончательного варианта — первой записи, как делали Мандельштам и Маяковский, у которых вся черновая отборочная работа проходила в мозгу.

Пастернак, чья работа по своей технике была резко отлична и от Мандельштама и от Маяковского, имел огромное количество черновиков, ничего не доверяя памяти. Без черновиков Пастернак только переводил — прямо держа перед глазами подстрочник.

Эти черновики Пастернак уничтожал, жег.

Когда Маяковский написал, что Пастернак пишет «озверев от помарок» — это в глазах Маяковского было примером, примером добросовестности, тщательности в отделке стихотворной строки.

На самом деле в помарках сказывалась величайшая неуверенность поэта в том, что он собирается сказать и бесконечность мира, предложенного к отбору. Попытка настроить свой творческий передатчик на нужную волну. Я могу вернуться к этой первой записи и не сразу, но если не запишу, — все будет утрачено безвозвратно.

Первая эта запись дает возможность отбросить заботы о судьбе стихотворения и перейти к записи нового стихотворения — опять в черновом виде освобождает силы для работы над другим стихотворением.

Бывает так, что пишется несколько стихотворений кряду и крайне важно их быстро записать.

В общей тетради стихотворение записывается в его максимальном объеме. Всё, что придет в голову в вы-

бранном размере и ритме, всё вносится на страницу тетради — мелко или крупно (если ночью), а то и совсем наощупь. У меня есть несколько стихотворений, которые мне приснились с текстом окончательным, а есть и такие, которые оставили неуверенные следы в общей тетради, недостаточно определены, нечетки.

Эта система существует у меня много лет. Именно первую запись, первое появление в общей тетради стихов заданного размера и ритма — хотя бы это была одна строфа, а стихотворение в окончательном виде напишется через год, я и считаю датой рождения стихотворения, находкой поэтической темы, поэтической новости.

Бывает и так, что к стихотворению я возвращаюсь после другого стихотворения или нескольких стихотворений, и наибольший объем первого возникает у меня во втором случае.

Так было, например, со стихотворением «Утро стрелецкой казни». Иногда годы разделяют эти записи. Первую от второй и вторую от третьей.

Все равно — истинной датой рождения стиха я считаю первую запись в общей тетради.

Таких случаев — возвращения к давно пройденному — у меня не много, все же примеры такой работы есть.

Я запретил себе возвращаться к давно написанным стихам. Потому что обнаружил, что первый вариант самый лучший. Это наблюдение было подтверждено мною многократно. Как бы квалифицированно не отделывалось стихотворение — первый вариант всегда остается самым искренним — и притом единственной формулой автора для времени создания стихотворения, отвечающей его настроению, миропониманию, философии.

Первый вариант — самый искренний. В первом варианте всегда есть особая прелесть — это допущение и даже обязательность какой-то свободы — в ритме и размере поисков звуковых соответствий, разведка в смысл, работа на грани знаемого и неизведанного — и находки на этом пути.

Здесь огромную роль играет рифма, поисковый инструмент стиха. Это суть рифмы русской, ее свойства, обсуждаемые с Пастернаком в письмах моих еще с Колымы и личных встречах в конце 1953 года в Москве. По этому вопросу написано мое стихотворение «Некоторые свойства рифмы», включаемое во все мои сборники.

Работа над стихотворением в этой второй отделочной стадии проходит при высшем напряжении контрольного какого-то механизма — не уступающего, а превосходящего реализацию потока вдохновения.

Здесь решают вопросы композиции, очередности строф, браковка, отсечение всего ненужного.

Проверка на звук, на мысль, на новизну.

В редких случаях — дополнительное дописывание.

Эту вторую стадию — очень важную, я когда-то выносил на отдельные листки или в отдельные тетради. Но это было слишком неэкономно и я приспособился, особенно если расстояние между первой и второй стадиями не велико по времени.

При отделке важно ведь быть в том настроении, в той же силе, идти в том же направлении, что и в момент записи потока слов в первый раз.

Я приспособился к работе, к окончательной отделке, к технике сокращений первой записи, тут же сокращая, исправляя, устанавливая очередность строф.

Иногда эти дополнения сделаны другим карандашом, но это случай. Цифры, окруженные кружком — это номер строфы в стихотворении и знак для самого себя, что работа над данным стихотворением кончена, его можно выписывать из тетради.

Чрезвычайно трудоемка эта вторая стадия работы. Стихотворение подвергается жесткой правке на глаз, на слух и на ум. Действуют все Крученыховские предупреждения по части «сдвигологии» — все его советы принимаются.

Тут устраняется, выжигается огнем всё, что может читателю напомнить стихи другого поэта.

Третья стадия работы над записью стихотворения — переписка на школьные тетради — обычные, которыми я пользуюсь для черновиков прозы. В этой стадии делается мало исправлений, разве что удаление каких-либо досадных, незамеченных ранее промахов. Стихотворение уже записано.

Впоследствии я заметил эту стадию перепиской на машинке.

Какая бы переделка не ждала стихотворение в будущем, датой его рождения я считаю *первую запись в общей тетради**.

---

* Далее в тексте упоминаются стихи В Шаламова

Казалось бы, почему датой рождения считать первую запись, а не время окончательной работы над стихотворением, время окончательной отделки, без которой стихотворение появиться в свет не может.

У меня есть важная причина для своего решения.

Именно у первой записи поэту является стихотворение в его неповторимом ритме, в его звуковом содержании — устанавливается определяющая ценность стихотворения.

Возникает впервые то настроение, то ощущение победы, преодоление чего-либо важного в самом себе, возникает предчувствие победы над другими людьми.

Воспоминания об этом первом шаге мне слишком дороги. Может быть из-за воспоминаний я и возвращаюсь потом к отделке, к чистке.

Стихотворение ведь нельзя повторить другим размером, найденный ритм и размер входит в литературный паспорт стихотворения. Близкие по теме (поэтической теме) стихотворения возникают и в другом размере — обычно как «парное».

Вот эта оригинальность, первичность появления строфы отличают и от ощущений, с которыми работаешь над окончательным вариантом стихотворения, и от душевного состояния, которое бывает при работе над другими стихотворениями.

В тетрадях моих есть несколько случаев записей стихов как бы измененным почерком, нетвердой рукой.

Это стихи, записанные во сне и в темноте, — чтобы включенный свет не прервал поток стихов.

Во сне рождены, написаны многие. Утром — запись в тетрадку.

Есть и рассказы, полностью написанные во сне. Рассказ «Три смерти доктора Аустино» — в нем две журнальные странички, написан весь во сне... Утром я записал, не одеваясь, весь это текст, не изменяя ни одного слова, ни одного абзаца...

Легко писавшиеся стихи не обязательно лучшие.

Очень легко писался «Аввакум в Пустозерске». Легко писался «Инструмент». А стихотворение «Как Архимед» написано на подоконнике больничного барака в Барагоне в Якутии. Я просто отошел в сторону от процессии и записал стихотворение, несовершенство которого мне было очевидно в миг написания. Но сколько бы я не пытался его улучшить целых семнадцать лет — из этих попыток ничего не выходит.

Неудача работы над «Архимедом» заставила меня хорошо проверить одну странную истину.

Когда в 1949 г. я записывал в свои самодельные тетради все потоком, лишь бы фиксировать, лишь бы закрепить видимое, найденное, понятое, опоэтизированное, — я понимал отлично, что эти Колымские тетради могут быть только черновиком, предварительным текстом с его малой ответственностью и техническим совершенством. Для самого себя было удивительным — как нетвердо встают слова, строфы и строки.

Иногда мелькала какая-то удачная строфа, строка — не больше. Потом эти рассыпающиеся буквы было удивительно трудно и необычайно для самого себя связать стихотворной строкой — чудо было и то, что я мог вообще писать в смысле физического действия, — а тут вдруг — стихи, вырывающиеся из-под пера, торопящиеся строчки.

Хорошо обдумав этот вопрос, я решил, что эти тетради будут черновиками. И я к ним когда-нибудь вернусь, как к запасу сырья, как к сырьевому складу.

Оказалось, что к этому запасу вернуться нельзя — ни в Калининской области, ни в Москве.

Гораздо легче написать новое стихотворение.

Именно тогда написал я стихотворение «Над старыми тетрадями». Стихотворение это отражает мои настроения при размышлении над Колымскими тетрадями.

Лишний раз подтвердилось, что стихотворение может быть написано только один раз, может быть угадано только один раз.

Я не возвращался больше к Колымским тетрадям после неудачи с «Архимедом».

«Картограф», «Рублев», «Странник», «Модница» — все эти стихи записаны в тетрадях 1949 года. Написаны эти стихи раньше, но когда — я сказать не могу, кроме «Модницы», которую я датировал по просьбе своего редактора 1940 годом. Это — условная дата, приблизительная.

Все стихи, датированные 1949 и 1951 годами — приблизительные. Вместе с воспоминаниями я вписывал новые варианты. Главным моим грехом после воскресения из мертвых было неумение вовремя остановиться — поэтому стихи 1949—1950 гг. многословны. Эти стихи привезены с Колымы в 1951 году, и сам я привез несколько сот стихотворений в ноябре 1953 года. Стихи были более укрепленные, более совершенные по сравнению с тетра-

дями 1949 года. Эти стихи составили первую мою Колымскую тетрадь.

Первая Колымская тетрадь вручена Пастернаку в Москве 13 ноября 1953 года. Но и все пять последующих Колымских тетрадей не написаны в хронологической последовательности. В пятую и шестую тетради могут входить стихи — и 1950, 1951 и 1952 годов.

Истинная датировка моих стихов (включающих и все Колымские тетради) проводилась мною только летом 1969 года по моим общим тетрадям, по заметкам в этих тетрадях.

Стихотворение датируется по первой записи, какой бы переделке далее стихи не подвергались.

Впрочем, случаев переделок, после работы над вторым, окончательным вариантом — немного.

Работу над окончательным вариантом, после того, как удалось упорядочить и привести в единообразие способы записи — стало возможно делать ближе по времени к первому варианту, чем я это мог делать раньше. Выгодой была общность настроения. Часто удавалось решить вопросы правки, композиции, отделки, тут же после черновика, черновик превращался в беловик тут же. Так написаны стихи последних лет.

Каков вывод из всего, что я вспомнил?

Стихи, датированные 1949 и 1950 годами, взяты мной из тетрадей, писанных летом 1949 года, зимой 1949/50 и летом 1950 гг. С осени 1950 года до осени 1951 года я писать стихов почти не имел возможности.

В 1951 г. я меняю место работы и уезжаю на полюс холода в Оймякон, где и написан ряд моих стихов, вошедших и в сборники и в Колымские тетради («Камея», «Стрельцы» и т.д.).

В 1953 году мною привезена в Москву первая Колымская тетрадь, «Синяя тетрадь», названная так Пастернаком. Стихи из нее входили в разные мои сборники, но не очень много.

С декабря 1953 года по октябрь 1956 года я прожил в Калининской области. Решающее большинство стихов этих лет — реализация колымских впечатлений — записаны наново, а не по правке стихов (1949—1951 годы).

С возвращением в Москву в октябре 1956 года я отсекаю последней Колымской тетрадью «Высокие широты», хотя в нее входят и стихи, написанные не на Колыме и даже посвященные не Колыме. Но у всех этих стихов есть какая-то тайная сердцевина, не очень четко

понятая мною самим, что не дает возможность отчислить эти стихи от «Колымского ведомства».

Далее с 1959 года написан ряд стихотворений — «Память», «Пень», которые иначе, чем «постколымские» назвать нельзя — нет. Это — стихи на колымские вопросы, которые Колымой поставлены, но не получили по разным причинам своевременно, — хотя бы в Калининской области ответа. Стихотворение «Бивень» — относится сюда же, «Горный водопад»...

Одновременно пишутся стихи, выражающие новые мои впечатления «Весна в Москве», «Голуби» — многочисленные московские стихи, вошедшие в сборник «Шелест листьев» — там больше всего московского.

Стихи всякого поэта — это поэтический дневник, дневник его души.

При установлении точной хронологии каждого моего стихотворения — читателя ждет, мне кажется, убедительная картина мира.

За это же время пишется несколько важных для меня стихотворений общего плана; мое понимание природы много отличается от Пастернака, Фета и Тютчева, выстраданное понимание природы.

В ряде стихотворений трактуются вопросы искусства. Эти стихотворения для меня выражение моей формулы связей жизни и искусства...

Написано несколько стихотворений чисто гражданского рода: «Прямой наводкой», «Гарибальди в Лондоне». Но у меня таких стихотворений мало.

Местом своим в русской поэзии, в русской жизни XX века я считаю свое отношение к природе, свое понимание природы.

Длительность многолетнего общения с природой один на один — и не в качестве ботаника — дает формулу о поэзии.

Смотря на себя как на инструмент познания мира, как на совершенный из совершенных приборов, я прожил свою жизнь, целиком доверяя личному ощущению, лишь бы это ощущение захватило тебя целиком. Что бы в этот момент не сказал — тут не будет ошибки.

Так и пишутся мои стихи — всегда многоосмысленные, аллегоричные — и в то же время наполненные безусловной и точной, незамечаемой никем другим реальностью из бесконечного мира еще непознанного, не открытого, не прочувствованного.

Общение с природой меня привело к выводу, что в человеческих делах нет ничего, чего не могла бы повторить природа, чего не имелось бы в природе.

Спиноза в «Этике» делит природу на природу оприродованную и природу природствующую.

Вопрос о «природе природствующей» всегда интересовал философов. Поэтов — также. У Мих. Кузьмина в сборник «Форель разбивает лед» даже включено стихотворение «Природа природствующая и природа оприродованная». Но Кузьмин, человек городской, в качестве примера «оприродованной природы» находит лишь вывески на улицах:

Зачем искать зверей опасных,
Ревущих из багровой тьмы,
Когда на вывесках прекрасных
Они так кротки и милы.

Я пытался перевести голос природы природствующей — ветра, камня, реки — для самого себя, а не для человека.

Мне давно было ясно, что у камня свой язык — и не в Тютчевском понимании этого вопроса, — что никакой Пушкинской «равнодушной природы» нет, что природы в вечности бога или против человека или за человека — или сама за себя.

Я не разделяю мнения Пастернака о возвращении к Пушкину, глазной рифме.

Второй главной формулой моих стихов считаю: «Стихи — это судьба».

Даже если не было бы находок, нового взгляда на природу, мой поэтический дневник должен был дать ткань кровоточащую.

Без чистой крови нет стихотворений, нет стихотворений без судьбы, без малой трагедии.

Только величайшая искренность, величайшая отдача, капли чистой крови могут родить стихотворение.

Способность к познанию внешнего мира, которую мой рецензент Г.Г. Красухин назвал антропоморфизмом, мне не кажется полной формулой.

Антропоморфист — каждый поэт. Это — элемент поэтического творчества. Моя же формула гораздо сложнее — она объединяет понимание природы и судьбу. Универсализм этой формулы доказала моя работа над стихотворением «Хрусталь». Это — одно из программных моих стихотворений.

В том поэтическом дневнике, который я веду — он состоит из всех моих стихов, фиксируется самая, может быть существенная сторона моего бытия, с робким заглядыванием в будущее, неуверенным или уверенным — это в поэтическом смысле одно и то же — предсказанием, угадыванием будущего.

Одна из поэтических истин, найденная мной — это наблюдение, что в мире нет таких явлений физического, духовного, общественного, нравственного мира, которые не могли бы быть отражены стихами.

Стихи — всеобщий язык, единственный знаменатель, на который делятся без остатка все явления мира. Любое явление природы может быть включено в борьбу людей.

За лучшими стихами всегда стоит аллегория, иносказание, подтекст, многозначительность смысла. Ощущение, настроение, намек, полуфаза, интонация — все это область стиха, где разыгрываются сражения за душу людей.

<1969>

СЕЛЬВИНСКИЙ И БЛОК

В № 3 журнала «Вопросы литературы» за 1964 год на вопрос анкеты о содружестве муз — Сельвинский отвечал так (стр. 80):

«Когда я впервые знакомлюсь с каким-нибудь молодым поэтом, я всегда стараюсь выяснить, рисует ли он, играет ли на чем-нибудь, поет ли. Положительный ответ укрепляет в убеждении, что я имею дело с подлинным художником».

Удивительно странное представление о взаимном обогащении искусств, напоминает некоторые советы Мао Дзедуна. Китайцы несколько лет назад изобрели физическую работу для ответственных партийных работников высшего полета. В этой рекомендации китайцы видят ни много ни мало как уничтожение противоположности между умственным и физическим трудом. Ясно, что как бы партийному бюрократу и было полезно сбить лишний жирок — отношения к марксистской теории это никакого не имеет.

Сельвинский говорит вовсе не о поэзии и не о музыке. Музыка не игра на балалайке, а нечто совсем другое.

Для постижения музыки, для ощущения музыки не обязательно обладать музыкальным слухом, слухом настройщика, а тем более не обязательно играть на балалайке, петь и рисовать.

Так, музыка, о которой говорил Блок в одной из последних своих речей, «музыка революции»[94], ритмы времени — все это не имеет никакого отношения к игре на балалайке и на гитаре, и просто удивительно, как Сельвинский решается на такие странные утверждения.

Кстати, сам Блок был человеком, лишенным музыкального слуха (на это Блок жаловался неоднократно).

Бальмонт — поэт безусловно музыкальный. Благозвучие его стихов имеет музыкальную основу. Но такой тончайшей звуковой инструментовки, какая есть у Блока, у Бальмонта мы не найдем. Вообще с этой стороны Блок — для нас еще не открытая Америка. Работы о Блоке утверждают его, как поэта революции. Но о Блоке, как тончайшем мастере, написано ничтожно мало.

Л. И. Тимофеев написал работу[95] о принципе контрастности в поэзии Блока. Но ведь контрастность — это элементарно, это начальная поэтическая грамотность — использование и овладение способом контраста. Любой поэт пользуется этим приемом. Находки Блока гораздо сложнее. Только о рифмах можно написать много. Рифмы Блока бывают разные. Рифмы всегда целенаправленны. Применяются рифмы нарочито бедные, нарочито простые (Россия — глухие) (своего — твоего) и т. п. в тех случаях, когда содержание огромно и не должно быть отвлечено какой-либо звонкой, новой рифмой. В этом он, как и во многом другом, противостоит Маяковскому с его пониманием исключительной роли рифмы в создании стихотворения.

Ритмичные находки, интонационные находки Блока очень велики, но я не литературовед и замечания эти делаю к случаю.

Звуковая организация стихов Блока находится на очень большой высоте.

И оснеженные колонны,
Елагин мост и два огня,
И голос женщины влюбленной,
И хруст песка и храп коня.[96]

<Балаганчик>

Донна Анна! Донна Анна!
Ангел бури — Азраил...[97]

— и бесчисленное количество других стихов — все это величайшие вершины русской поэзии, взойти на которые удавалось только Пастернаку, может быть...

<*1964*>

РАССКАЗЫ БУНИНА И СТИХИ БУНИНА

Больше всего отвечают моему нынешнему идеалу рассказы Бунина последних лет — только не такие, как «Чистый понедельник». «Чистый понедельник» — это рассказ старика, психологический феномен, объясненный еще Мечниковым в его этюдах о природе человека. Суть дела в том, что стареющие люди незаметно для себя концентрируют художественное внимание на вопросах пола особенным образом. Этого не избежали ни Толстой, ни Гёте, ни Виктор Гюго. Речь идет о таких рассказах Бунина, как «Сапоги», как рассказ о мужике в поезде. Это — не зарисовка из записной книжки. Это продуманные законченные рассказы.

Я не особенный поклонник стихов Бунина. При всем их мастерстве, наблюдательности, стихам Бунина недостает страсти, жизни, живой крови. Бунин далек от анимизма, от очеловечивания природы. Пейзажи его академичны, суховаты. Многие, Паустовский, например, хвалил стихотворение Бунина о Чехове «Художник». Да, здесь удачно формулирована чуть не главная мысль, развитая Буниным в «Жизни Арсеньева», в «Лике».

Но нельзя сравнить это стихотворение с «Художником» Пастернака:

Мне по душе стремительный порыв
Артиста в силе· он отвык
От фраз, и прячется от взоров
И собственных стыдится книг

О, знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью — убивают,
Нахлынут горлом и убьют!

<«Второе рождение» ч VI>

Или с Блоком:

Но нужно плакать, петь, идти,
Чтоб в рай моих заморских песен
Открылись торные пути[98]

Стихи Бунина говорят каждой своей строкой, что автор — несравненный прозаик.

<1960-е годы>

ПРОФЕССОР ПЕТРОВ И ПАСТЕРНАК

В этом году умер профессор Петров[99], известный онколог. Он принимал участие во врачебном консилиуме у постели умирающего Пастернака.

Пастернак не понравился профессору.

«Не могу понять, — говорил профессор, — человеку осталось жить недолго, а он все ломается, говорит многословно, вычурно. Не одобряю это предсмертное кокетство».

Профессору Петрову за его долгую жизнь мало, очевидно, приходилось иметь дело с людьми искусства. Импульсивность, толпящиеся слова поэта профессор принял за «предсмертное кокетство».

<1964 г.>

ПАНОВА И МЕЖИРОВ

Если уж говорить о писателях-современниках, которых я глубоко уважаю, то это в первую очередь Вера Николаевна Панова[100], которая в самое глухое сталинское, самое черное время сумела написать и опубликовать «Кружилиху» — пощечину партийным бюрократам типа Листопада. Писательница, вероятно, смеялась, когда встречала в печати неумеренные похвалы Листопаду, как герою времени. Листопад это негодяй. Его разоблачение дается дневником Клавдии.

В сталинское время, в черное время поднимались такие настоящие поэты, как Межиров[101], который отлично понимал долг поэта и старался выполнить этот долг — связать стихи с собственной жизнью. Трагедией Межирова было то, что ему пришлось расти в сталинское время, которое уродовало, мяло и душило души людей. Межиров много работал над переводами и в этом видел выход. После 53-го года, после XX съезда, Межиров сделал всё что мог, чтобы вернуться к творческой работе в «Ветровом стекле», но вновь не встретил настоящей поддержки. Его «уход» в эстетизм, в «краси-

вость» — в значительной степени реакция на невозможность сделать что-либо более существенное в творческом плане.

Межиров не одинок, конечно. Такая же судьба постигла и Бориса Слуцкого, Давида Самойлова... Можно и еще назвать некоторые фамилии.

<н.1960-х г.>

АЛЕКСАНДР БЛОК И ЕВГЕНИЙ ЕВТУШЕНКО

Совсем не в шутку написано стихотворение Евтушенко «Карьера» («Октябрь», № 9, 1959). Идея его — простая, богатством «корневых окончаний» стихотворение не отличается. Отличается оно другим — непростительной неграмотностью, отсутствием исторических сведений, необходимых для поэта. Идейным центром стихотворения взят образ Галилея. Галилей — великий ученый, но он — не Джордано Бруно. Он не всходил на костер, он отказался от своих взглядов и дожил жизнь в довольстве и почете.

Тот «Ученый — сверстник Галилея»,
что «был Галилея не глупее.
Он знал, что вертится земля,
Но у него была семья».

И был сам Галилей. Исторический Галилей — это приспособленец, человек слабой души.

Евтушенко надо бы знать хоть Брехтовского «Галилея».

Оплошность в трактовке образа Галилея — не единственная ошибка стихотворения.

Итак, да здравствует карьера!
Когда карьера такова,
Как у Шекспира и Пастера,
Ньютона и Толстого Льва!
Зачем их грязью покрывали?

Ньютон, Пастер и Лев Толстой — люди, во время своей жизни, пользовавшиеся симпатией всего человечества.

Никто не «покрывал грязью» ни Ньютона, ни Пастера. Отлучение от церкви Льва Толстого привлекло к писателю любовь и внимание новых сотен тысяч людей во всем мире.

И Ньютон, и Пастер, и Лев Толстой прижизненно получили полное признание своих идей, своих заслуг.

Что касается Шекспира, то ответить на вопрос о его «карьере» нельзя, ибо наукой до сих пор точно не установлено, кто был автор «Гамлета» и «Отелло».

Примеры выбраны поэтом более чем неудачно. Евтушенко — поэт настоящий, одаренный. Надо бы ему посерьезней относиться к своей работе. Выходит, что имена Галилея, Толстого, Шекспира, Пастера, Ньютона привлечены поэтом для болтовни, для «культурного» багажа автора немудреного каламбура:

Я делаю себе карьеру
Тем, что не делаю ее.

о том же самом когда-то размышлял и Блок. Он не написал стихотворения «Карьера». Блок высказался прозой — коротко и значительно: «У поэта нет карьеры. У поэта есть судьба».

Эта фраза Блока, в сравнении с идеями стихотворения Евтушенко «Карьера», указывает на разницу «уровней» поэтического мышления того и другого поэта. Хочется верить, что не навсегда.

Большой поэт — это обилие сведений, большая культура, обширное образование. Кроме таланта. И кроме судьбы.

<кон.1950-х>

ОПАСЕНИЯ БОРИСА СЛУЦКОГО

Разговорный, живой язык — это литературный язык. Вечер в салоне Анны Павловны Шерер, записанный на магнитофон, не был бы похож на рассказ Толстого. Диалоги Чеховских пьес — не стенограмма. Однако, литературный язык идет вслед за живым языком, постоянно пополняясь, обогащаясь за счет первого.

Вся история русской поэзии — есть история ввода в поэтический язык житейской прозы, разговорного языка.

Это очень хорошо понимает Борис Слуцкий, настойчиво и сознательно вводящий в стихи элементы разговорной речи.

Однако, вовсе не всякую разговорную речь нужно вводить в стихи. Разговорный язык перенасыщен всевозможными бесполезными словами, вроде — «значит»,

«конечно», «очень даже», «понимаешь», «вот», «стало быть». Если бы о каждом из нас можно было сказать: «говорит, как пишет», — насколько красочней, полновесней, ярче звучала бы наша речь, испорченная всякими «понимаешь».

«Говорит, как пишет» — это сказал Грибоедов. Писание — процесс физиологически гораздо более сложный, чем речь, живое слово. «Говорит, как пишет», — значит говорит с отбором слов, экономно и веско. Это — противоположно словесной неряшливости, болтовне.

Борис Слуцкий не присматривается к тем словам разговорного уличного языка, которые он вводит в стихи.

Что-то физики в почете,
Что-то лирики в загоне.
Дело не в сухом расчете.
. . . .
Это самоочевидно.
Спорить просто бесполезно
Так что — даже не обидно,
А скорее интересно.
. . . .

Это — ввод в стихотворную речь словесной шелухи — не больше. Думается, что это — неправильная дорога, ошибочный путь.

Не всякая разговорная речь годится для закрепления ее в литературном слове.

Стихотворению «Физики и лирики» неожиданно придано в нашей литературной прессе значение некоей поэтической декларации принципиального характера. В этом случае можно было бы думать, что Слуцкий не понимает природы своего ремесла. Величайшие открытия Ньютона не вызвали паники на поэтическом Олимпе того времени и не должны были вызвать. Поэзия и наука — это разные миры и разные дороги у поэтов и ученых. Человеческие сердца остались прежними — их так же трудно завоевывать, как и во времена Шекспира. Надо написать хорошие стихи, настоящие стихи, лучше Кольцовских стихов[102] о сивке:

Ну, тащится, сивка,
Пашней, десятиной.
Выбелим железо
О сырую землю...

Не просто написать строки лучше этих, хотя их «техническая отсталость» — в любом смысле вне всякого сомнения. Думается, что создатели космических ракет воспитывались вот такими технически отсталыми стихами — стихами Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Баратынского, Кольцова.

Наука не угрожает поэзии и никогда не угрожала... Поэзия и наука не бегают наперегонки. Трагедии Шекспира не превзойдены и через четыреста лет.

«Физики и лирики», конечно, не декларация. Стихотворение сказано в шутку, не всерьез.

<1960-е годы>

ИНТОНАЦИЯ НИКОЛАЯ УШАКОВА

Страсти споров о приоритете в 20-е годы горели ярким огнем. В спорах этих участвовали все литературные группы. Конструктивисты и лефовцы, «центрифуга»[103], переваловцы и рапповцы, ничевоки и пассеисты, имажинисты и будетляне. Страсти горели печатно и непечатно, вплоть до «задушения» оппонента по Аввакумовскому образцу. На моих глазах Маяковский разорвал в клочья халтурную брошюрку вождя «оригиналистов-фразарей» Альвэка «Нахлебники Хлебникова» и бросил автору в лицо. Опасно было не только позаимствовать некие «Белые бивни», но и просто прикоснуться к чужой интонации. Асеева чуть не избили свои лефовцы за то, что он написал «Синие гусары», воспользовался чужим оружием — «тактовиком», изобретением Квятковского, ритмом, которым правоверным лефовцам пользоваться не полагалось.

Бывший «переваловец» Багрицкий, выступавший на всех вечерах от литературного Центра Конструктивистов, а также у себя дома в Кунцеве, читал, добавляя к своим стихам и «Синие гусары» Асеева, как важную идейно-художественную победу своей новой группы.

Тогда даже стихи Тихонова из «Орды» и «Браги» из-за Киплинговских интонаций, сообщенных русскому читателю замечательной переводчицей Оношкевич-Яцыной[104], считались работой все же второго сорта по сравнению с почти звуковым чудом «Баллады о Черном принце», где Асеевское перо достигло вершин, невиданных в русской поэзии.

Белые бивни
бьют
ют,
В шумную пену
бушприт
врыт
Кто говорит
Шторм
Вздор?
Некогда длить спор!
Видите, в пальцы врос
Трос
Так что этот вопрос
Прост
Мало ли видел матрос
Гроз,
Не покидал пост.

В поисках новых интонаций, новых возможностей русского стиха с головой ушел Кирсанов[105], самый одаренный «звуковик» тех времен, прямой предшественник и учитель Вознесенского.

И вот среди этого хора мастеров, ищущих страстно и многое нашедших, вдруг раздается спокойный голос, сказавший, доказавший и показавший, что сокровища русской лирики лежат буквально рядом, что можно создать новое, ценное почти из ничего, если за дело берется умелая рука мастера.

Петушок охрип
и стонет.
В чашку
рукомойник бьет.
Леди на свои ладони
смотрит
и не узнает.

Это «Леди Макбет» киевского русского поэта Николая Ушакова[106]. Я разберу конец этого превосходного стихотворения.

Никто, кроме Ушакова, даже в 20-е годы, обильные талантами, не мог написать:

Леди Макбет! Где патроны,
Где револьвер боевой?
Не по честному закону
Поступили вы со мной.

Что за револьвер?

Ведь в замке Дункана может быть только меч. Ну, боевой топор, бердыш какой-нибудь, но не револьвер.

Даже если это Леди Макбет Мценского уезда по Лескову. И то там были колун или плотничий топор, но не револьвер. Но вы чувствуете именно в револьвере да еще с ударением по провинциальному, по мценскому на втором слоге слова рево́львер, а не револьвер, как говорили в городах.

Но, конечно, это боевой наган, именно револьвер, а не пистолет, маузер или браунинг. Патроны тоже из нагана. Герой, наверно, крутнул ручку своего револьвера и не находит патрона.

То не вор в воротах, леди
Не хочу таиться я, —
        то за нами
леди,
        едет
        конная милиция

Опять мы в Англии. Бор — это Бирманский лес, с помощью которого Макдуф обманул Макбета. Конная милиция окружает избу лесника. Военная хитрость мценской милиции, применившей шекспировский способ маскировки. Ушаков дописывает Лесковский рассказ собственной интонацией.

Если в «Леди Макбет» полемически задевается и Шекспир и Лесков — отношение к ним не позволило пойти на просто пародию, опасность эта висела прямо на пере Ушакова, как капля литературных чернил.

В знаменитом стихотворении «Три ландштурмиста» идет бой с одним из самых популярных русских стихотворений — гейневскими «Гренадерами» в переводе Михайлова, известными каждому школьнику. Настолько слился с русской поэзией этот перевод, что даже в издании «Библиотеки поэта» 1968 года этот перевод считается образцовым, каноническим. Каждый школьник обязан знать «Гренадеров» Михайлова наизусть. Именно с этого напоминания и начинает Ушаков свое знаменитое стихотворение «Три ландштурмиста».

Вдоль рудничных ям,
вдоль кремнистой
и красной бакальской земли...

пока это только звуковой узор, весьма привлекательный. Бакальский — где это? размер как будто знакомый, интонация хорошо известна.

в Германию три ландштурмиста
из русского плена брели

действительно, у Гейне «Из русского плена брели» гренадеры, а не ландштурмисты. Притом их было двое и брели они во Францию, а не в Германию. Все трое идущих вспоминают этот Гейновский стишок и твердят его про себя, не уклоняясь ни на йоту от интонации Гейне-Михайлова:

«Но дома жена, малолетки,
у них ни кола, ни двора!»

но Ушаков выступает после войны, после Версальского мира:

И первый сказал
«Я доволен —
осадную ночь напролет
старуха моя
в мюзик-холле
на проволоке поет»

семья, стало быть, сохранилась, солдата ждут, а занятие жены — самое современное для Германии — эпохи падающей марки.

Другой говорит.
«Слишком поздно
идем мы в родную страну
Отобраны Эльзас и Познань,
И сам император
В плену».

В сходной ситуации был второй гренадер Гейне:

В плену император! В плену'

А то, что дело идет после Версаля, отобравшего Эльзас и Лотарингию, и что Эльзас он называет с ударением на первом слоге, усиливает впечатление.

С гейневскими заботами покончено.

Однако проблема пленных немецких ландштурмистов отнюдь не решена этими двумя решениями. (Возвращение к семье или в ряды кайзеровской армии.)

У военнопленных копилась и крепла и третья линия — переход на сторону советской власти, создание новой Красной Армии — интернационального фронта, Ротфронта.

И кухня прогрохотала,

Повозка с кашей прогремела по камням мимо идущих на родину ландштурмистов. Кухня — это не кухня из воинской колонны. Это чья-то чужая кухня, которая везет куда-то пищу.

И кухня прогрохотала,
завыл кашевар
и замолк

Он ждет ответа, можно ли ему везти пищу туда, где

На смутных каменьях Урала
пирует
повстанческий полк

Как же он пирует?

Он парит кору на рассвете,
сосет одуванчиков мед

Вот таким голодным людям и привезли всю эту пищу, поэтому

С друзьями прощается третий
и к партизанам идет.

«Три ландштурмиста» были острым, политически важным стихотворением. Одна из главных тем послевоенного времени партизанского Урала была выражена в «Трех ландштурмистах» весьма остро и верно. Настолько точно и важно, что даже в фильме «Города и годы» красный флаг ландштурмиста тех дней занимает важнейшее место.

Стихотворение Ушакова «Германия» было построено по тому же способу литературно-исторического парадокса, с полнейшим обновлением метафор, с неожиданностями в каждой строке. При внешней лаконичности, даже классичности размера.

Гремя наступлением чугунным...

Ну, что же, чугунным, так чугунным.

Французы вступают в Седан .

Позвольте, это немцы вступают в Седан. Это мы еще знаем из Золя, из «Разгрома», из «Пышки» Мопассана, наконец... здесь все наоборот.

Гони
этих плачущих гуннов
по черным и мокрым садам.

Не «свирепый гунн», который по Блоку любит шарить в карманах трупов, а плачущий.

Ах, вот зачем понадобилось Ушакову слово «чугунный». Это рифма к слову «гунны». А гунны — это немцы.

Так что же французы делают с этими плачущими гуннами? Тут Ушаков находит чрезвычайно яркие краски:

В сочельник
врывайся
к ним на дом
и, свечи в паркет затоптав,
— гони их
от елки прикладом,
мой бравый и добрый зуав.
Там щеки профессора схожи
с картофельной шелухой,
— гони его,
друг чернокожий,
в халупу
на остров глухой.
И мимо идут батареи,
И грязь расплескав на квартал,
солдатам,
Чтоб были бодрее,
Из «Форда»
Кричит генерал.

Из «Форда»! Конечно, из «Форда». Генералы ведь ездят не на арабских скакунах. Чапаев тоже ездил на «Форде», а черная бурка — это так называемое кино.

Чернокожие цветные войска сыграли огромную роль в обороне Парижа. Но дальше, дальше:

Что было изрытой полянкой,
что стало летучей золой, —
в медлительный гимн негритянки
свисало,
как дождь голубой.
Что видело
Марку
И бомбу,
и стало глухим рубежом, —
валилось,
как лист невесомый,
на страшные
струны
Банджо

Семен Кирсанов имел возможность проявить себя, напечатав в большом журнале политически важное сти-

хотворение и, обдумывая его всесторонне, стал жертвой собственного таланта. Кирсанов задумал и выполнил свою «Германию» на ту же самую тему, что и Ушаков с чрезвычайно сложными ритмами, стремясь вложить в свое стихотворение все события мировой войны и современной Европы.

Будучи чрезвычайно одаренным звукоподражателем, Кирсанов сочинил поэму, которую просто выпевал сменяющимися ритмами, возвращениями к пройденному. Кирсанов показал, что он жокей, что может оседлать любого Пегаса. Но мастерство наказало поэта. За всем этим стуком, дребезгом, грохотом, ударом рифм друг от друга трудно было добраться до живой Германии.

Рядом с ней «Германия» Ушакова казалась новаторским произведением. Обе поэмы были написаны в сходном решении темы «Россия — Германия».

После патриотических стихов Соллогуба, Блока, Северянина, Бальмонта маятник искусства в какой-то час стал двигаться в обратном направлении. Секрет был в том ленинском мнении, что в войне, в мировой войне, были виноваты обе стороны. Брест, Рапалло, Берлин — все это было движение маятника в обратную сторону, которое и старались отразить русские поэты.

Ушаков использовал «лесенку» Маяковского, остроумно применив ее в обыкновенном четверостишии, сделав ступени покруче и попроще, чем у Маяковского.

Февраль 1918

Эйхгорн глядел в окно вагона
и видел
          мутную весну,
          стога,
          сорок,
          Березину
          и снег
          времен Наполеона.

Немецкий командующий понимал опасность встречи с Россией. Наполеону из Москвы удалось выскочить очень дорогой ценой. Генерал-фельдмаршал Эйхгорн — преемник Наполеона, был застрелен в Киеве эсером Донским.

А вот и казнь Донского:

На конской ярмарке
Стоит палач.
Он на помосте хорошеет.
Гремя доской,

Выходит
И вставляет шею
В петлю
Донской.

Освежение подобным образом старого текста сближает Ушакова с художественным методом Брехта. Но в стихах тактика такого рода быстро приедается.

Ушаковым написаны отличные стихи о Шота Руставели:

Гигантов слезы,
будущая слава
неразделенных
                и пустых ночей!
Он подданный,
                он не имеет права —
министр финансов. .
                нищий казначей!

В том же ключе написаны и «В 12 часов по ночам». Главное уже было сделано, золотая заявка застолблена.

Особенность, своеобразие, чем бы оно не достигалось в строфе, составляет поэтическую интонацию поэта. Никто не напишет после Северянина: «Это было у моря, где ажурная пена...» Никто не напишет после Ушакова:

Леди Макбет,
Где патроны,
Где револьвер боевой?

Был такой миг истории русской лирики, когда всем казалось, что именно Ушаков несет в себе ключ к тайнам века, что именно Ушаков нашел что-то важное и повествует об этом важном каноническим и все же необыкновенным ямбом, обновленной поэтической интонацией.

У Николая Ушакова есть известное стихотворение «Мастерство», написанное поэтом в 1935 году.

Пока владеют формой руки,
Пока твой опыт
не иссяк,
на яростном гончарном круге
верти вселенной
                так
                    и сяк
Мир незакончен
                и неточен, —
поставь его на пьедестал
    и надавай ему пощечин, —
        чтоб он из глины
                        мыслью стал.

Это стихотворение входит во все антологии, сборники избранной лирики и хорошо известно читателям. Однако стихотворение «Мастерство» не принадлежит Ушакову. Не принадлежит не в том смысле, что его написал не Ушаков, а в том в более высшем и более важном смысле, что Ушаков написал его не своей интонацией.

Стихотворение это мог бы написать любой русский поэт от Пушкина до Евтушенко, от Баратынского до Вознесенского.

В «Мастерстве» нет Ушаковского глаза, Ушаковского языка, Ушаковской интонации, с которой поэт вышел на свет русской советской лирики десять лет назад.

А стихотворение «Леди Макбет» мог написать только Ушаков.

<1970-е годы>

ПУТЬ В БОЛЬШУЮ ПОЭЗИЮ. АНАТОЛИЙ ЖИГУЛИН. «ПОЛЫННЫЙ ВЕТЕР». «МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ», 1975

202 раза повторяется слово «ХОЛОД» в 144 стихотворениях, составляющих книгу «ПОЛЫННЫЙ ВЕТЕР».

Это — не оплошность, не безвкусица, не бедность, а тончайшее мастерство и богатство поэтического словаря Анатолия Жигулина.

Слово «холодная» автор разумеет не в какой-нибудь сверхмодной терминологии, ультрасовременной аллегории, вроде «Холодная война», а в самом реальном, климатическом, физическом смысле: «минус сорок показывал градусник Цельсия»... «Скоро, скоро холода».

Жигулин — уроженец Воронежа и «запрограммирован» на воспевание средне-русской природы. Среднерусская природа вошла в его стихи, но заняла там очень скромное место, далеко уступающее совсем другим географическим меридианам.

Волею судеб переброшенный на Крайний Север, он стал соревноваться с Рокуэллом Кентом в постижении души Крайнего Севера.

Крайний Север навсегда вошел в стихи и в душу Жигулина.

«Полынный ветер» — антологический сборник. Все стихи Жигулина датированы, и нам легко видеть, как велик, огромен рост поэта в самые последние годы (1973, 1974).

Жигулин — поэт позднего развития.

Стихи цикла «Обещание любви» — это выход в большую поэзию. Такое стихотворение, как «Цветок земляники в конце сентября», опубликованное, кстати, «Литературной газетой», хрестоматийно.

И чувства и мысль поэта лаконичны и многозначны. В звуковом совершенстве художественной формулы «Цветка» может убедиться любой желающий пересчитать звуковые повторы этого замечательного стихотворения.

Все стихи цикла «Обещание любви» — новое достижение Жигулина, именно в смысле мастерства, профессионализма.

Жигулин давно задумал с самых первых сборников своих дать своеобразную поэтическую энциклопедию Крайнего Севера и не только в «географическом» смысле. Это энциклопедия поговорок, типичных явлений быта Крайнего Севера, сверх-своеобразного. Эта задача выполняется Жигулиным, от сборника к сборнику, эта энциклопедия растет.

Поговорка «Костер-человек» дала название первому сборнику Жигулина. За ней последовали: «Страна Лимония», «Костыли», «Отвал», «Рельсы», «Треска», «Град», «Ночная смена», «Флажки», «Хлеб», «Полярные цветы», «Художник», «Рассвет в Бутугычаге».

Нехитрая символика всех этих стихотворений дала Жигулину особое место в ряду наших пейзажистов гражданского направления. К этому же роду в новом цикле относится стихотворение «Соловецкая чайка».

На Крайнем Севере бытует выражение: «Голоден, как чайка соловецкая», «Аппетит у тебя, как у чайки соловецкой» и т.п.

Жигулин и взялся изложить эту старую притчу современным поэтическим языком.

Слово «магаданская чайка», совпадавшее по количеству слогов со словом «соловецкая» не подошло для Жигулина именно из-за этой поговорки.

Но со времени «Костра-человека» прошло несколько лет. Мастерство Поэта выросло. И в слове «соловецкая» требовательное ухо мастера нашло именно то, что нужно, необходимо по Жигулинским правилам образца 1974 года. В согласных буквах слова «соловецкая» содержался целый звуковой каркас для будущих строф и для всего стиха в целом:

А на белом песке
Золотая лоза,
Золотая, густая

Лоза-шелюга.
И соленые брызги
Бросает в глаза
И холодной водой
Обдает берега.

Все это рождено одним словом — «соловецкая».

Такого же звукового качества все стихи этого цикла. Прежние сомнения: «все пустое, что теперь я делаю», относящиеся к 1961 году, преодолены и отброшены. Взяты новые поэтические рубежи.

Еще одна важная примета нового цикла. Поэт не ищет северную тему, а весь свой душевный опыт, весь свой поэтический багаж направляет на решение отнюдь не северных вопросов:

«Белый мост на Беговой...»
«Вот и клен, золотая душа...»
«Закончилось наше прекрасное лето
Игрушечной нашей любви...»
«День ни солнечный, ни пасмурный...»
«Чуть слышно, тоскует кукушка...»

К старым своим темам поэт подходит с новым поэтическим оружием. Результат — перед вами.

В «Полынном ветре» немало отличных стихов о любви, по-Жигулински своеобразных, по-Жигулински чистых:

Помоги ты мне, господь,
Не солгать и не обидеть,
Укротить и дух и плоть,
Но во сне хотя бы видеть.
(«Белый мост на Беговой»)

И было странно мне тогда,
Что нас двоих, таких неблизких,
В седой глуши лесов сибирских
Свела не радость, а беда.

И многое, многое другое. В столкновении бульдозера со скворцами Жигулин решительно на стороне скворцов.

(Беляево-Богородское)

Бессмертие рода заботит Жигулина («Отец, я к тебе привезу внука старшего твоего»).

Слово «душа» появляется в стихах Жигулина 52 раза — меньше вчетверо, чем слово «холодная», но тоже достаточно часто для 144 стихотворений. Как всякий истинный поэт, Жигулин имеет свою форму искусства («Ис-

токи», «Поэзия», «Художник»), где резко осуждаются «грустные» стихи

Какого-то салонного поэта,
О том, как где-то в городе пустом
На мерзлых стеклах тает чья-то нежность .

У нас два поэта, интересовавшиеся мерзлыми стеклами в городе: Фет и Пастернак.

Если уж так строго осуждать чужое мастерство, то надо тщательно следить за своим собственным пером, чтобы оно, перо, не затащило в стих чужую чью-нибудь интонацию.

Обратимся к превосходному циклу «Обещание любви». Там есть выразительнейшее стихотворение:

Вот и клен — золотая душа
Загорелся над морем холодным.
Стало солнце пустым и свободным,
Словно не было в нем ни шиша!

Расправляй свои крылья, лети!
Будь разумна, спокойна, здорова.
Это грустное, горькое слово,
Пусть тебя не догонит в пути.

Добрый путь' Добрый путь. Наша связь
Наша честь не под кровлею дома,
Как росток на свету распрямясь,
Ты посмотришь на все по-другому.

У этих трех строф все одинаковое: Тема (разлука) образный словарь, ритм. Одинаков даже размер, интонация с обращением на «ты». Между тем, первые две строфы принадлежат Жигулину образца 1974 года, а третья — «салонному поэту» Борису Леонидовичу Пастернаку, который написал эти стихи сорок лет назад («Не волнуйся, не плачь, не грусти», сборник «Второе рождение», 1934 г.).

Превосходное стихотворение Жигулина из того же последнего цикла «Ты о чем звенишь, овес?» (1973), к сожалению, уже написано «салонным поэтом» Алексеем Константиновичем Толстым за 140 лет до Жигулина и широко известно под названием «Колокольчики мои».

Выразительно стихотворение «Дорога»:

Все меньше друзей
Остается на свете,
Все дальше огни,
Что когда-то зажег.

Погода напомнила
Осень в Тайшете
И первый на шпалах
Колючий снежок

«Огни» этого стихотворения зажег не Жигулин, а Павел Васильев. В 1934 году (см. «Избранные стихотворения и поэмы», Москва, 1957 г. в стихотворении под тем же названием «Дорога», стр. 117).

Огни загораются
Реже и реже,
Черны поселенья,
Березы белы
Стоит мирозданье,
Стоят побережья
И жвачку в вагонах
Роняют волы

Поэтическая интонация — собственность поэта. Жигулину еще не поздно избавиться от заимствований и чужих влияний при тех больших рубежах, которые взял в новом цикле стихотворений молодой поэт.

1975 г.

ПРИРОДА РУССКОГО СТИХА

В русском языке нет ничего (никаких явлений, мыслей, чувств, наблюдений, событий, жизненных фактов и прочая, и прочая), чего нельзя было бы выразить стихами.

Стихи — всеобщий язык, но только не искусственное и условное создание, как эсперанто, а выросший в родном языке и обладающий всеми его особенностями, правилами и болезнями. Повторяемость определенного рода согласных букв и дает ощущение стихотворения. Однако роль этих звуковых повторов (опорных трезвучий) не ограничивается звуковым совершенством данной строфы. Поиск этих опорных трезвучий и составляет сам процесс художественного творчества применительно к русским стихам, подлежащий разумному учету и разумному отчету. Для поэта — эта граница ненужного, лишнего. Этим экономится время работы, ибо всё, что вне этих трезвучий, просто отбрасывается, не попадает на перо. А то, что попадает, подвергается контролю, правке. Лучший вариант — это тот, который благоволит слуху, уху (опять же не в музыкальном значении слуха и уха). В торможении

звукового потока мысль еще не играет главной роли. Главная роль отдается мысли при правке уже остановленного, зафиксированного звукового потока, но и то — большой вопрос, что тут главнее. Разум должен оставаться в разумных пределах — таков главный вывод из этого отрезка бегущей ленты стихотворения.

Все человеческие желания, мысли, чувства, надежды мы можем передать при помощи речи — тех самых тридцати трех букв русского алфавита, пересчитывание которых никогда никому не мешало. Этот алфавит передает и поэтическую речь, имеющую свои законы, в отличие, скажем, от художественной прозы, хотя, казалось бы, разница невелика. Русский алфавит состоит из тридцати трех букв — двадцати согласных и сколько-то гласных, используемых в канонических размерах русского стихосложения (ямб, хорей, дактиль, амфибрахий, анапест). Для русского стихотворения важны только согласные буквы, их сочетание и группировки, так называемые «фонетические классы». Возможность взаимной замены звуков человеческой речи должна быть ясна поэту, быть «на языке», «на кончике пера».

Приведем список фонетических классов русских согласных и их условные обозначения, которые понадобятся при разборе дальнейших примеров.

Класс	*Обозначение класса*
Д-Дь-Т-Ть	Т
В-Вь-Ф-Фь	Ф
М-Мь-Н-Нь	Н
Л-Ль-Р-Рь	Р
З-Зь-С-Сь	С
З-Ж	З
Ш-Щ-Ч	Ч
С-Ш	Ш
Х-Г-К	К
Б-Бь-П-Пь	П
Ж-Ш	Ж
Ц	Ц

Один звук может, вообще говоря, входить в разные классы системы, но в конкретном стихотворении (строфе) он — представитель ровно одного класса. По частоте появления этих классов можно выделить опорные трезвучия стиха (трезвучия классов и их модуляции).

Гласные звуки также имеют свою прелесть, особенно в московском произношении:

«А-О-О-У» «И-Ы» «И-Е» «Е-Э» «Ё-О»

Все это должен знать не только каждый школьник, но всякий берущийся за поэтическое перо, должен знать лучше таблицы умножения, ибо, не зная этой особенности звукового построения речи, нельзя понять творчество Пушкина, Лермонтова, Блока, Пастернака.

Конечно, истинные звуковые повторы «неназойливы». Неназойливы, но и необходимы, естественны, совершенны. Такова звуковая ткань «Медного всадника», как и «Полтавы», «Сонета». Неназойливость очень велика у Блока.

Не будем разбирать совершенство художественной ткани «Медного всадника»:

Люблю тебя, Петра Творенье,
Люблю твой строгий стройный вид
Невы державное теченье,
Береговой ее гранит
И т.д.

Звуковые повторы «Медного всадника» — высшее мастерство зрелого Пушкина, но уже в «Сонете» были подчеркнуты те же самые законы. («Сонет» написан в 1830 г., а «Медный всадник» остался в бумагах поэта.) Первая строка — Суровый Дант не презирал сонета — находка настолько исчерпывающая по своим согласным, что исключает всякую возможность импровизации:

Суровый Дант не презирал сонета;
С-Т-Ф-Т-Н-Т-Н-П-Р-С-Р-С-Н-Т
В нем жар души Петрарка изливал;
Ф-Н-М-Ж-Р-Т-Ж-П-Т-Р-Р-К-С-Р-Ф-Р,
Игру его любил творец «Макбета»;
К-Р-Ф-Р-П-Р-Т-Ф-Р-Ц-Н-К-П-Т
Им скорбну мысль Камоэнс облекал.
Н-С-К-Р-П-Н-М-С-Р-К-М-Н-С-П-Р-К-Р
И в наши дни пленяет он поэта:
Ф-Н-Ш-Д-Н-П-Л-Н-Т-Н-П-Т
Вордсворд его орудием избрал;
Ф-Р-Т-С-Ф-Р-Т-Ф-Р-Т-Н-С-П-Р-Р
Когда вдали от суетного света
К-К-Т-Ф-Т-Р-Т-Н-Ф-С-Ф-Т
Природы он рисует идеал
П-Р-Т-Н-Р-С-Т-Т-Р
Под сенью гор Тавриды отдаленной
Певец Литвы в размер его стесненный

Свои мечты мгновенно заключал.
У нас его еще не знали девы,
Как для него уж Дельвиг забывал
Гекзаметра священные напевы.

Переход к «смежным тональностям» очень привлекателен для поэта в его звуковом поиске, если даже тут и нет особых удач, то всегда это новая земля для закрепления на своем городе своих собственных заявочных столбов.

Вот на ту же тему примеры из Лермонтова.

Лермонтов стремится укрепить необходимый ему звуковой повтор в первой же строке стихотворения, подчеркнуть важную звуковую характеристику с самого начала (так же часто поступал Пастернак, вспомним «Послепогромной областью почтовый поезд в Ромны»[107]; и т.д. и «Ты спал, постлав постель на сплетне»[108] и многое другое).

Вот «Русалка»:

Русалка плыла по реке голубой,
Р-С-Р-К-П-Р-Р-П-Р-К-К-Р-П
Озаряема полной луной...
С-Р-Н-П-Р-Н-Л-Н

Вот конец стихотворения «Ангел», начатого четким звуковым повтором:

По небу полуночи ангел летел...

И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна,
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

Это — Лермонтов-юноша. А вот Лермонтов-взрослый:

Посыпал пеплом я главу (ПСПЛППЛНКЛФ)
Из городов бежал я нищий,
И вот в пустыне я живу,
Как птицы, даром Божьей пищи...

Лермонтов мог написать: Посыпал грязью я главу. Или: Посыпал прахом я главу, что сохраняло и размер, и смысл, и тон. Терялась только выразительнейшая тонкость звукового повтора. Я не говорю уже о соответствии пустыни, птицы и пищи. «Пророк» — стихотворение последнего года жизни Лермонтова. Лермонтовский пророк говорил с Богом на языке звуковых повторов.

А вот стихотворение «Из альбома С. Н. Карамзиной» (здесь удобнее повторы описывать не классами букв, а непосредственно самими буквами):

Любил и я в былые годы,
Л-Б-Л-В-Б-Л-Г-Д
В невинности души моей,
В-Н-В-Н-Н-С-Т/д/Д-Ш-М
И бури шумные природы,
Б-Р-Ш-М-Н-П-Р-Д
И бури тайные страстей.
Б-Р-Т-Н-С-Т-Р-С-Т.
Но красоты их безобразной
Н-К-Р-С-Т-Х/К/Б-З-Б-Р-З-Н
Я скоро таинство постиг,
С-К-Р-Т-Н-С-Т-В-П-С-Т-Г/К/
И мне наскучил их несвязный
М-Н-Н-С-К-Ч-Л-К-Н-С-В-З-Н
И оглушающий язык.
Г-Л-Ш-Щ-З-К/Г/.
Люблю я больше год от году,
Желаньям мирным дав простор,
Поутру ясную погоду,
Под вечер тихий разговор.

И наконец последняя, лирико-сатирическая, типично альбомная строфа:

Люблю я парадоксы ваши
И ха-ха-ха, и хи-хи-хи*.
Смирновой штучку, фарсу Саши
С-М-Р-Н-В-Ш-Т-Ч/Ш/К-Ф-Р-С-С-Ш
И Ишки Мятлева стихи...
Ш-К-М-Т-Л-В-С-Т-Х

Все это замечательное стихотворение добыто с помощью звуковых повторов. Звуковой каркас — это и есть та самая художественная ткань, на которой вышиваются самые сложные философские узоры. Самостоятельная область познания мира... Но вернемся к «Русалке». Вся она насквозь экспериментальна и подчеркнуто антимузыкальна. Слово «серебриста», названное в четвертой строке, скрыто в предыдущей (И старалась она доплеснуть до луны...) и полностью этой строкой предсказано. Кроме того, вместе с многократными «Л-Н» «Русалка» содержит еще и упражнение на ГЛАСНЫЕ. Так, первая

---

* Наличие повторов в этой междометной строке не требует доказательств.

и вторая строки первой строфы содержат три «о», а вторая — целых четыре «о»: «Озаряема полной луной...»

Позднее этот эксперимент повторил Пастернак:

«О, вольноотпущенница, если вспомнится...» Но эксперимент с гласными себя не оправдал, равно как и державинские стихи без буквы «р», и многочисленные аналогичные опыты других авторов. Природа русского стиха — в управлении согласными. От того, что ты два раза в строке применил букву «о», ничего в стихе не меняется, применение же повтора согласных «ЛН» или «СТ» делает стихи стихом. Вспомним еще раз «Русалку».

Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной;
И старалась она доплеснуть до луны
Серебристую пену волны
И шумя и крутясь колебала река
Отраженные в ней облака,
И пела русалка — и звук ее слов
Долетал до крутых берегов

Плыла, колебала, пела, долетал — это и есть стихи! Количество примеров легко умножить:

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня,
Черноглазую девицу,
Черногривого коня...

Я, матерь Божия, ныне с молитвою

Люблю тебя, булатный мой кинжал.

И все, все остальное! Все хрестоматийное лермонтовское имеет надежную фонетическую основу. Поэтому-то Пастернак и посвятил Лермонтову «Сестру мою жизнь», что именно Лермонтов открыл, дал ему ключ к этим бесконечно богатым звуковым кладовым русского стихосложения.

Вот Пастернак, открытый наугад, как в новогоднем гаданьи, глава «Морской мятеж» из «Девятьсот пятого года»:

Ты на куче сетей
Ты курлычешь,
Как ключ, балагуря
И как прядь за ушком,
Чуть щекочет струя за кормой.
Ты в гостях у детей.

Но какою неслыханной бурей
Отзываешься ты,
Когда даль тебя кличет домой!
Допотопный простор
Свирепеет от пены и сипнет
Расторопный прибой
Сатанеет
От прорвы работ
Все расходится врозь
И по-своему воет и гибнет
И, свинея от тины,
По сваям по-своему бьет.

Не продолжаю. Если бы Пастернак написал только эти две замечательные строфы, — он навсегда остался бы в нашей памяти как учитель самого важного в русском стихотворении — науки звуковых повторов.

И совсем уж неважно, что эти стихи разонравились поэту в старости.

Что сказать о Цветаевой?

Цветаева вся — звуковой повтор. Все поэтические истины добыты Цветаевой с помощью звукового повтора. Гораздо раньше «Ремесла», в «Стихах о Москве» пушкинские заветы были уже найдены и продемонстрированы:

Над городом, отвергнутым Петром,
Перекатился колокольный гром.
Гремучий опрокинулся прибой
Над женщиной, отвергнутой тобой.

В дневнике Цветаевой есть запись относительно этого стихотворения: «Никто не отвергал! — А ведь как — обиженно и заносчиво — убедительно! — звучит!»

Звучит убедительно потому, что это — убедительный звуковой повтор: Над городом, отвергнутым Петром, Цветаева могла написать (сохраняя полностью смысл):

Над городом, отброшенным Петром,

или

Над городом, откинутым Петром

Не только смысл, но и размер бы сохранился, исчез бы только звуковой повтор, и стихотворение звучало бы неубедительно.

У Есенина таких примеров тьма. Что, как не звуковой повтор:

Вижу сад в голубых накрапах,
Тихо август прилег ко плетню.
Держат липы в зеленых лапах
Птичий гомон и щебетню.
Видно, видел он дальние страны,
Сон другой и цветущей поры,
Золотые пески Афганистана
И стеклянную хмарь Бухары.
(«Эта улица мне знакома»)

Насколько забыты нашей поэтической практикой все эти важные проблемы, показывают два недавних примера.

Пример первый. В московском сборнике «День поэзии», 1974 г.» на странице 27 К. Симонов подробнейшим образом излагает творческую историю стихотворения «Жди меня». Главным препятствием для публикации были «Желтые дожди» в строках

Жди, пока наводят грусть
Желтые дожди.

Поэт вспоминает, что ему было трудно логически объяснить редактору, почему дожди желтые. На помощь пришел Е. Ярославской — «художник-любитель», который заверил, что дожди бывают всех цветов радуги и желтые тоже могут быть — от глины. После этого стихотворение пошло в набор. Между тем, во всем этом рассказе К. Симонов ни разу не обмолвился о том, что желтые дожди — это звуковой повтор: Ж-Л-Т Д-Ж-Д/-Т/, самым естественным образом входящий в стихотворную строку, образующий ее и связывающий со всем стихотворением.

Второй пример. В «Литературной газете» к 500-летию со дня рождения Микельанджело опубликованы новые переводы А. Вознесенского из Микельанджело. Работа ненужная, ибо Тютчева не улучшить. В классическом роде работа А. Вознесенского уступает известным образцам. Но в данном случае я имею в виду другое. Говоря о своем подходе к проблемам перевода, А. Вознесенский сослался на опыт Пастернака и не только сослался, а процитировал целое стихотворение Пастернака, где дается формула, под которой А. Вознесенский подписывается обеими руками,

как под выражением сути своих переводческих воззрений:

Поэзия — не поступайся ширью
Храни живую точность — точность тайн,
Не занимайся точками в пунктире
И зерен в мере хлеба не считай.[109]

Искусное перо Пастернака прямо-таки провоцирует сосчитать эти зерна подлинной поэзии, которые искал когда-то крыловский петух, и наглядно вскрыть, что же скрывается за точностью тайн.

Точность тайн — это звуковой повтор.

Поэзия, не поступайся ширью,
П-С-Н-П-С/З/Т-П-С-Ш-Р
Храни живую точность — точность тайн.
Х-Р-Н-Ж-В-Т-Ч-Н-С-Т-Ч-Н-С-Т-Т-Н
Не занимайся точками в пунктире
Н-З-Н-М-С-Т-Ч-К-М-В-П-Н-К-Т-Р
И зерен в мере хлеба не считай
З-Р-Н-В-М-Р-Х-Л-В-Н-С-Ч-Т

Это не более, чем шутка искусного пера поэта, который уже не мог обойтись без привычных и послушных перу повторов.

Стихотворная гармония не имеет никакого отношения к звукописи, к звукоподражанию и примером Пушкина обеднять эту проблему не надо.

Вот Лермонтов:

В глубокой теснине Дарьяла,
Где роется Терек во мгле,
Старинная башня стояла,
Чернея на черной скале.
(«Тамара»)

Эти два лезущих в уши звуковых повтора приведены поэтом не затем, чтобы передать рычанье Терека, а для того, чтобы получить определенную звуковую опору. В следующей строфе будут новые, другие повторы.

Это — значительно более важный закон русского стихосложения, чем звукопись. Когда Блок пишет: «Зашуршали тревожно шелка», — он делает это не затем, чтобы до наших ушей донести шелест шелкового платья, а затем, чтобы укрепить трезвучия, на которых держится стихотворение. И разве «Посыпал пеплом я главу» «Пророка» — звукоподражание, и мы должны ощутить шелест пепла, который пророк сыплет на голову?

А как поступить с таким повтором, в котором нет ни шелеста дамского платья, ни вьюги, ни шипенья пенистых бокалов, например, со второй строфой разобранного выше лермонтовского «Из альбома С.Н. Карамзиной»?

Этот закон опорных трезвучий и есть главный закон русского стихосложения, который часто называют «музыкальностью», что вовсе явно неправильно, ибо стихи — это не музыка. Стихи — это стихи. Закон звуковых повторов в словарях толкают в отдел «эвфоний», т.е. «благозвучия», хотя никакого благозвучия нет ни в результате, ни в самом поиске.

Однако законы этих поисков есть и отнюдь не являются «чудом». Творческий процесс начинается с рождения в неком заданном ритме — «размере» (ямб, хорей), где слова уже вооружены звуковыми повторами, с помощью которых и пишется стихотворение. Пользование этими звуковыми повторами, этими «трезвучиями» не только необычайно расширяет видимый и невидимый мир поэта, но и ограничивает его, ставя какие-то преграды, рамки русской грамматики, делая необходимый отбор на первой же части работы. Это делается для экономии времени. Звуковые (и смысловые варианты) должны быть быстро пойманы и переведены на бумагу. Иначе они исчезнут бесследно.

Пишется определенный текст.

Стихотворение — это смысловое торможение звукового потока, отливка в смысловые формы звуковой расправленной лавы.

Эвфония, благозвучие в стихах — это скорее грань благозвучия, тот необходимый грамматический уровень, при котором стихи остаются стихами. Это как бы грань улицы и благовоспитанной человеческой речи — в стихотворной строке.

Испытания и поиск идут именно на грани звукового «шума времени» — по Мандельштаму — или «музыки революции» — по Блоку.

Стихи — это особый мир, где чувства и мысль, форма и содержание рождаются одновременно под напором чего-то третьего и вовсе не названного ни в словаре политики, ни в катехизисе нравственности. Все начала вместе рождаются и вместе растут, обгоняя друг друга, уступая друг другу дорогу, и создают необыкновенно важную для поэта художественную ткань.

Эта художественная ткань — не чудо. В ней есть свои законы, которые строго действуют в мире тридца-

ти трех букв русского алфавита, способных передать не только частушку Арины Родионовны, но и трагедию Мазепы и драму Петра. Возможности, указанные Пушкиным в «Сонете», — безграничны. Следует также обратить внимание, что сонет — это стихи о стихах. Напрасное уклонение от таких «формальных» (даже формальных в двойных кавычках, сугубых кавычках) произведений только обедняет нашу поэзию.

Это и есть строки о труде, о поэтическом труде. Стихи о стихах — это и есть стихи о труде. Не только потому, что дело поэта — это его стихи — по Пушкину и Полежаеву[110]. Именно стихи о стихах дали бы возможность сравнить ряд поэтических концепций, показали бы «кто есть кто». Но, конечно, стихи о стихах не столь важный вопрос, сколь вопрос о стихотворной гармонии. Стихотворная гармония зависит от сочетания согласных в стихотворной строке. Этот звуковой поток и рождает русские стихи.

/1970-е годы/

ЧТО ВАЖНО В ПУШКИНЕ? — ЖАЖДА ЖИЗНИ

Он отошел на полчаса от письменного стола к барьеру на Черной речке, чтобы заткнуть глотку Дантесу, защитить честь жены.

Не прерывая ни творческих планов, ни даже переписки.

Пушкин был стрелок отличный, получше Дантеса и в полной уверенности ехал на дуэль, торопясь застрелить негодяя.

Самолюбствие было Пушкину всего дороже.

Выход из драмы ревности Пушкин видел только в пуле. Отличный стрелок, он не сомневался в победе, в спортивной удаче, наконец, в расположении бога Аполлона.

Маяковский в отличие от Пушкина вовсе не владел этим наступательным оружием. И в оборонительной позиции дотянул свой браунинг до собственного виска.

Опять же самолюбствие было Маяковскому всего дороже: нашел в себе силы. Маяковский был, несмотря на «тушу», физически очень слабый — пишущую машинку, старинный «Ундервуд» «на развернутый лист» не мог, по воспоминаниям Волкова-Ланнита, перетащить из комнаты в комнату.

14 апреля 1930 года нашел в себе силы дотащить браунинг до собственного виска[111].

Это не было бегством от жизни.

Пастернак («Люди и положения») обвиняет Есенина в том, что он только хотел подшутить, заранее оставил письмо Эрлиху[112], которое тому так и не пришлось прочесть. То есть поступил так же, как Маяковский, стреляясь на глазах Полонской, и все время оттягивая миг смерти.

Обстановку обеих самоубийств отличает многолетнее пьянство, которое сопровождало Есенина в течение всей его жизни, и вряд ли он мог тут в чем-нибудь схитрить. А вот Маяковский хитрил, и надо было Полонской не уступить, а дать ему по морде, потому что такую элементарную вещь, как абсолютное физическое отвращение...

Маяковский не годился ни в Пушкины, ни в Блоки.

От Блока Маяковский мог бы почерпнуть «ряд неизвестных истин».

Маяковский и Лиле Юрьевне Брик надоел, наверное, до предела.

Что было бы, если бы Пушкин застрелил Дантеса? Я думаю, не пришлось бы выбрасывать Дантеса в двадцать четыре часа по личному приказанию Николая, нидерландский посланник Геккерн не был бы объявлен «персоной нон грата». Наталья Николаевна гуляла бы поосторожней. А доносчик Долгоруков[113] не писал бы своих доносов никогда. Пушкин ошибся в доносчике. Следствие возникло тогда же, и на запрос Николая Дантес прислал из Парижа образец своей подписи и получил августейшую реабилитацию на сей счет. У Геккерена и надобности такой не возникало — барон был в Петербурге все это время. Но, конечно, это не избавило его от немедленного отъезда. О том, что донос Пушкину — провокация Долгорукова, писавшего и диплом, и письмо к Пушкину, узнали только в наше время, экспертизой Ленинградского Уголовного розыска.

Вот та хитрость Маяковского перед своей кончиной и навела Пастернака на мысль — не хитрил ли и Есенин перед тем, как отправиться в лучший мир.

Их
и по сегодня
много ходит

Всяческих
охотников
до наших жен[114]

о чем тут идет речь?

Маяковский не был женат, и это все звучало, как явная поэтическая вольность.

Что касается Блока, у которого Маяковский мог бы кое-что и позаимствовать как по линии «Жизнь — искусство», так по линии и личного поведения.

Разве рад я сегодняшний встрече?
Что ты ликом бела, словно плат?
И в твои обнаженные плечи
Бьет огромный холодный закат?

Ты смела! Так еще будь бесстрашней,
Я не муж, не жених твой, не друг!
Так вонзай же, мой ангел вчерашний,
В сердце острый французский каблук!

<«Унижение»>

«Унижение» не менее гениально.

В «Унижении», кстати, — вся «Москва кабацкая», бесчисленно количество примеров, связывающих ресторанные стихи Блока с «Москвой кабацкой»: а ведь эпигонство — смертельно.

Впрочем, не только Есенин чувствовал себя ущемленным Блоком. Все акмеисты жаловались на то же. Вернее, жаловались не акмеисты на Блока, а Блок на акмеистов. («Без божества, без вдохновенья»[115] плюс единственное письмо Блока Ахматовой).

Булат Окуджава[116], выступая в Баварии, пустился в ненужные объяснения касательно сущности стихов — поэзия — непереводима и с этим обстоятельством приходится считаться любому советологу. И всякие суждения типа «да, но» или: «да и» вызывают абсолютно не нужные автору многочисленные объяснения. Надо было просто сказать, раз уж Окуджаву приняли в Мюнхене за выразителя политического протеста в советской литературе: «Да, я потому «за», потому что я победитель, это вы напали на нас, а не мы. Мы пожертвовали двадцать миллионов людей и дошли до Берлина. Это сделали мы, а не вы». А поэтому при любых обстоятельствах: «Самолюбие мне дороже», как говорил Бабель в «Одесских рассказах».

/1970-е годы/

О ПРОЗЕ

Лучшая художественная проза современная — это Фолкнер. Но Фолкнер — это взломанный, взорванный роман, и только писательская ярость помогает довести дело до конца, достроить мир из обломков.

Роман умер. И никакая сила в мире не воскресит эту литературную форму.

Людям, прошедшим революцию, войны и концентрационные лагеря, нет дела до романа.

Авторская воля, направленная на описание придуманной жизни, искусственные коллизии и конфликты (малый личный опыт писателя, который в искусстве нельзя скрыть) рождают читателя и он откладывает в сторону пухлый роман.

Потребность в искусстве писателя сохранилась, но доверие к беллетристике подорвано.

Какая литературная форма имеет право на существование? К какой литературной форме сохраняется читательский интерес?

Последние годы во всем мире заметное место заняла научная фантастика. Успех научной фантастики вызван фантастическими успехами науки.

На самом же деле научная фантастика — всего лишь жалкий суррогат литературы, эрзац литература, не приносящая пользы ни читателям, ни писателям. Научная фантастика не дает никаких знаний, выдает незнание за знание. Способные авторы произведений такого рода (Бредбери, Азимов) стремятся лишь сузить зияющую пропасть между жизнью и литературой, не пытаясь перекинуть мост.

Успех литературных биографий начиная от Моруа и кончая автором «Жажды жизни» тоже свидетельство потребности читателя в чем-то более серьезном, чем роман.

Огромный интерес во всем мире к мемуарной литературе — это голос времени, знамение времени. Сегодняшний человек проверяет себя, свои поступки не по поступкам Жюльена Сореля или Растиньяка или Андрея Болконского, но по событиям и людям живой жизни — той, свидетелем и участником которой читатель был сам.

И здесь же: автор, которому верят, должен быть «не только свидетелем, но и участником великой драмы жизни», пользуясь выражением Нильса Бора. Нильс Бор сказал эту фразу в отношении ученых, но она принята справедливо в отношении художников.

Доверие к мемуарной литературе безгранично. Литературе этого рода свойственен тот самый «эффект присутствия», который составляет суть телевидения. Я не могу смотреть футбольный матч по видеографу тогда, когда знаю его результат.

Сегодняшний читатель спорит только с документом и убеждается только документом. У сегодняшнего читателя есть и силы и знания и личный опыт для этого спора. И доверие к литературной форме. Читатель не чувствует, что его обманули, как при чтении романа.

На наших глазах меняется вся шкала требований к литературному произведению, требований, которые такая художественная форма, как роман, выполнить не в силах.

Пухлая многословная описательность становится пороком, зачеркивающим произведение.

Описание внешности человека становится тормозом понимания авторской мысли.

Пейзаж не принимается вовсе. Читателю некогда думать о психологическом значении пейзажных отступлений.

Если пейзаж и применяется, то крайне экономно. Любая пейзажная деталь становится символом, знаком и только при этом условии сохраняет свое значение, жизненность, необходимость.

«Доктор Живаго» — последний русский роман. «Доктор Живаго» — это крушение классического романа, крушение писательских заповедей Толстого. «Д. Ж.» писался по писательским рецептам Толстого, а вышел роман-монолог, без «характеров» и прочих атрибутов романа XIX века. В «Д. Ж.» нравственная философия Толстого одерживает победу и терпит поражение художественный метод Толстого.

Те символистские плащи (Евграф, как ангел-хранитель и др.), в которые Пастернак окутал своих героев, возвращаясь к идеям своей литературной юности — скорее уменьшают, чем увеличивают силу «Д. Ж.», повторяю романа-монолога.

Ставить вопрос о «характере в развитии» и т.д. не просто старомодно, это не нужно, а стало быть вредно. Современный читатель с двух слов понимает о чем идет речь и не нуждается в подробном внешнем портрете, не нуждается в классическом развитии сюжета и т.д. Когда А. А. Ахматову спросили, чем кончается ее новая пьеса, она ответила: «Современные пьесы ничем не кончаются». И это не мода, не дань «модернизму», а просто чи-

тателю не нужны авторские усилия, направленные на «закругление» сюжетов по тем проторенным путям, которые читателю известны из средней школы.

Если писатель добивается литературного успеха, настоящего успеха, успеха по существу, а не газетной поддержки — то кому какое дело — есть в этом произведении «характеры» или их нет, есть «индивидуализация речи героев» или ее нет.

В искусстве единственный вид индивидуализации — это своеобразие авторского лица, своеобразие его художественного почерка.

Читатель ищет, как и искал раньше, ответа на «вечные» вопросы, но он потерял надежду найти на них ответ в беллетристике. Читатель не хочет читать пустяков. Он требует решения жизненно-важных вопросов, ищет ответов о смысле жизни, о связях искусства и жизни.

Но задает этот вопрос не писателям беллетристам, не Короленко и Толстому, как это было в XIX веке, а ищет ответа в мемуарной литературе.

Читатель перестает доверять художественной подробности. Подробность, не заключающая в себе символа, кажется лишенной в художественной ткани новой прозы.

Дневники, путешествия, воспоминания, научные описания публиковались всегда и успех имели всегда, но сейчас интерес к ним необычаен. Это — главный отдел любого журнала.

Лучший пример: «Моя жизнь» Ч. Чаплина — вещь в литературном отношении посредственная — бестселлер № 1, обогнавшая все и всяческие романы.

Таково доверие к мемуарной литературе. Вопрос: должна ли быть новая проза документом? Или она может быть больше, чем документ.

Собственная кровь, собственная судьба — вот требование сегодняшней литературы.

Если писатель пишет своей кровью, то нет надобности собирать материалы, посещая Бутырскую тюрьму или тюремные «этапы», нет надобности в творческих командировках в какую-нибудь Тамбовскую область. Самый принцип подготовительной работы прошлого отрицается, ищут не только иные аспекты изображенья, но иные пути знания и познания.

Весь «ад» и «рай» в душе писателя и огромный личный опыт, дающий не только нравственное превосходство, не только право писать, но и право судить.

Я глубоко уверен, что мемуарная проза Н.Я. Мандельштам — станет заметным явлением русской лите-

ратуры не только потому, что это памятник века, что это страстное осуждение века-волкодава. Не только потому, что в этой рукописи читатель найдет ответ на целый ряд волнующих русское общество вопросов, не только потому, что мемуар — это судьбы русской интеллигенции. Не только потому, что здесь в блестящей форме преподаны вопросы психологии творчества. Не только потому, что здесь изложены заветы О. Э. Мандельштама и рассказано о его судьбе. Ясно, что любая сторона мемуара вызовет огромный интерес всего мира, всей читающей России. Но рукопись Н. Я. М. имеет еще одно, очень важное качество. Это новая форма мемуара, очень емкая, очень удобная.

Хронология жизни О. М. перемежается с бытовыми картинками, с портретами людей, с философскими отступлениями, с наблюдениями по психологии творчества. И с этой стороны воспоминания Н. Я. М.[117] представляет огромный интерес. В историю русской интеллигенции, в историю русской литературы входит новая крупная фигура.

Большие русские писатели давно чувствовали этот ущерб, это ложное положение романа, как литературной формы. Бесплодны были попытки Чехова написать роман. «Скучная история», «Рассказ неизвестного человека», «Моя жизнь», «Черный монах» — все это настойчивые, неудачные попытки написать роман.

Чехов еще верил в роман, но потерпел неудачу. Почему? У Чехова была укоренившаяся — многолетняя привычка писать рассказ за рассказом, держа в голове только одну тему, один сюжет. Пока писался очередной рассказ, Чехов не принимался за новый, даже не обдумывал про себя. Такая манера не годится для работы над романом. Говорят, что Чехов не нашел в себе сил «подняться до романа», был слишком «приземлен».

К очерку никакого отношения проза «КР» не имеет. Очерковые куски там вкраплены для вящей славы документа, но только кое-где всякий раз датировано, рассчитано. — Живая жизнь заводится на бумагу совсем другими способами, чем в очерке. В «КР» отсутствуют описания, отсутствует цифровой материал, выводы, публицистика. В «КР» дело в изображении новых психологических закономерностей, в художественном исследовании страшной темы, а не в «информации», не в сборе фактов. Хотя разумеется любой факт в «КР» неопровержим.

Существенно для «КР» и то, что в них показаны новые психологические закономерности, новое в поведе-

нии человека, низведенного до уровня животного — впрочем животных делают из лучшего материала и ни одно животное не переносит тех мук, какие перенес человек. Новое в поведении человека, новое — несмотря на огромную литературу о тюрьмах и заключении.

Эти изменения психики необратимы, как отморожения. Память ноет как отмороженная рука при первом холодном ветре. Нет людей, вернувшихся из заключения, которые бы прожили хоть один день, не вспоминая о лагере, об унизительном и страшном лагерном труде.

Автор «КР» считает лагерь отрицательным опытом для человека — с первого до последнего часа. Человек не должен знать, не должен даже слышать о нем. Ни один человек не становится ни лучше, ни сильнее после лагеря. Лагерь — отрицательный опыт, отрицательная школа, растление для всех — для начальников и заключенных, конвоиров и зрителей, прохожих и читателей беллетристики.

В «КР» взяты люди без биографии, без прошлого и без будущего. Похоже ли их настоящее на звериное или это человеческое настоящее?

В «КР» нет ничего, что не было бы преодолением зла, торжеством добра, — если брать вопрос в большом плане, в плане искусства.

Если бы я имел иную цель, я бы нашел совсем другой тон, другие краски, при том же самом художественном принципе.

«КР» — это судьба мучеников, не бывших, не умевших и не ставших героями.

Потребность в такого рода документах чрезвычайно велика. Ведь в каждой семье, и в деревне и в городе, среди интеллигенции, рабочих и крестьян, были люди или родственники или знакомые, которые погибли в заключении. Это и есть тот русский читатель — да и не только русский — который ждет от нас ответа.

Нужно и можно написать рассказ, который неотличим от документа. Только автор должен исследовать свой материал собственной шкурой — не только умом, не только сердцем, а каждой порой кожи, каждым нервом своим.

В мозгу давно лежит вывод, какое-то суждение о той или другой стороне человеческой жизни, человеческой психики. Этот вывод достался ценой большой крови и сбережен, как самое важное в жизни.

Наступает момент, когда человеком овладевает непреодолимое чувство поднять этот вывод наверх, дать

ему живую жизнь. Это неотвязное желание приобретает характер волевого устремления. И не думаешь больше ни о чем. И когда <ощущаешь>, что чувствуешь снова с той же силой, как и тогда, когда встречался в живой жизни с событиями, людьми, идеями (может быть, сила и другая, другого масштаба, но сейчас это не важно), когда по жилам снова течет горячая кровь...

Тогда начинаешь искать сюжета. Это очень просто. В жизни столько встреч, столько их хранится в памяти, что найти необходимое легко.

Начинается запись — где очень важно сохранить первичность, не испортить правкой. Закон, действующий для поэзии — о том, что первый вариант всегда самый искренний, действует, сохраняется и здесь.

Сюжетная законченность. Жизнь — бесконечно сюжетна, как сюжетны история, мифология; любые сказки, любые мифы встречаются в живой жизни.

Для «КР» неважно, сюжетны они или нет. Там есть и сюжетные и бессюжетные рассказы, но никто не скажет, что вторые менее сюжетны и менее важны.

Нужно и можно написать рассказ, неотличимый от документа, от мемуара.

А в более высоком, а более важном смысле любой рассказ всегда документ — документ об авторе — и это свойство, вероятно, и заставляет видеть в «КР» победу добра, а не зла.

Переход от первого лица к третьему, ввод документа. Употребление то подлинных, то вымышленных имен, переходящий герой — все это средства, служащие одной цели.

Все рассказы имеют единый музыкальный строй, известный автору. Существительные — синонимы, глаголы — синонимы должны усилить желаемое впечатление. Композиция сборника продумывалась автором. Автор отказался от короткой фразы, как литературщины, отказался от физиологической меры Флобера — размера «фраза диктуется дыханием человека». Отказался от толстовских «что» и «который», от хемингуэевских находок — рваного диалога, сочетающегося с затянутой до нравоучения, до педагогического примера фразой.

Автор хотел получить только живую жизнь.

Какими качествами должны обладать мемуары кроме достоверности?.. И что такое историческая точность?..

По поводу одного из «КР» у меня был разговор в редакции московского журнала.

— Вы читали «Шерри-бренди» в университете?

— Да, читал.

— И Надежда Яковлевна была?

— Да, и Надежда Яковлевна была.

— Канонизируется, значит, ваша легенда о смерти Мандельштама?

Я говорю:

«В рассказе «Шерри-бренди» меньше исторических неточностей, чем в пушкинском «Борисе Годунове».

Помните:

1) В «Шерри-бренди» описана та самая пересылка во Владивостоке, на которой умер Мандельштам и где автор рассказа был годом раньше.

2) Здесь — почти клиническое описание смерти от алиментарной дистрофии, а попросту говоря от голода, того самого голода, от которого умер Мандельштам. Смерть от алиментарной дистрофии имеет особенность. Жизнь то возвращается в человека, то уходит от него и по пять суток не знаешь, умер человек или нет. И можно еще спасти, вернуть в мир.

3) Здесь описана смерть человека. Разве этого мало?

4) Здесь описана смерть поэта. Здесь автор пытался представить с помощью личного опыта, что мог думать и чувствовать Мандельштам, умирая — то великое равноправие хлебной пайки и высокой поэзии, великое равнодушие и спокойствие, которое дает смерть от голода, отличаясь от всех «хирургических» и «инфекционных» смертей.

Разве этого мало для «канонизации»?

Разве у меня нет нравственного права написать о смерти Мандельштама, это — долг мой. Кто и чем может опровергнуть такой рассказ, как «Шерри-бренди». Кто осмелится назвать этот рассказ легендой?

— Когда написан этот рассказ?

— Рассказ написан сразу по возвращении моем с Колымы в 1954 году в Решетникове Калининской области, где я писал день и ночь, стараясь закрепить что-то самое важное, оставить свидетельство, крест поставить на могиле, не допустить, чтобы было скрыто имя, которое мне дорого всю жизнь, чтобы отметить ту смерть, которая не может быть прощена и забыта.

А когда я вернулся в Москву — я увидел, что стихи Мандельштама в каждом доме. Обошлось без меня. И если бы я знал — я написал бы, может быть, по-другому, не так.

Современная новая проза может быть создана только людьми, знающими свой материал в совершенстве —

для которых овладение материалом, его художественное преображение не является чисто литературной задачей — а долгом, нравственным императивом.

Подобно тому, как Экзюпери открыл для людей воздух — из любого края жизни придут люди, которые сумеют рассказать о знаемом, о пережитом, а не только о виденном и слышанном.

Есть мысль, что писатель не должен слишком хорошо, чересчур хорошо и близко знать свой материал. Что писатель должен рассказывать читателю на языке тех самых читателей, от имени которых писатель пришел исследовать этот материал. Что понимание виденного не должно уходить слишком далеко от нравственного кодекса, от кругозора читателей.

Орфей, спустившийся в ад, а не Плутон, поднявшийся из ада.

По этой мысли если писатель будет слишком хорошо знать материал, он перейдет на сторону материала. Изменятся оценки, сместятся масштабы. Писатель будет измерять жизнь новыми мерками, которые непонятны читателю, пугают, тревожат. Неизбежно будет утрачена связь между писателем и читателем.

По этой мысли — писатель всегда немножко турист, немножко иностранец, литератор и мастер чуть больше, чем нужно.

Образец такого писателя — «туриста» — Хемингуэй, сколько бы он ни воевал в Мадриде. Можно воевать и жить активной жизнью и в то же время быть «во вне», все равно — «над» или в стороне.

Новая проза отрицает этот принцип туризма. Писатель — не наблюдатель, не зритель, а участник драмы жизни, участник не в писательском обличье, не в писательской роли.

Плутон, поднявшийся из ада, а не Орфей, спускавшийся в ад.

Выстраданное собственной кровью выходит на бумагу как документ души, преображенное и освещенное огнем таланта.

Писатель становится судьей времени, а не «подручным» чьим-то, и именно глубочайшее знание, победа в самых глубинах живой жизни дает право и силу писать. Даже метод подсказывает.

Как и мемуаристы, писатели новой прозы не должны ставить себя выше всех, умнее всех, претендовать на роль судьи.

Напротив, писатель, автор, рассказчик должен быть ниже всех, меньше всех. Только здесь — успех и доверие. Это — и нравственное и художественное требование современной прозы.

Писатель должен помнить, что на свете — тысяча правд.

Чем достигается результат?

Прежде всего серьезностью жизненно важной темы. Такой темой может быть смерть, гибель, убийство, Голгофа... Об этом должно быть рассказано ровно, без декламации.

Краткостью, простотой, отсечением всего, что может быть названо «литературой».

Проза должна быть простой и ясной. Огромная смысловая, а главное огромная нагрузка чувства не дает развиться скороговорке, пустяку, погремушке. Важно воскресить чувство. Чувство должно вернуться, побеждая контроль времени, изменение оценок. Только при этом условии возможно воскресить жизнь.

Проза должна быть простым и ясным изложением жизненно-важного. В рассказе должны быть введены детали, подсажены детали — необычные новые подробности, описания по-новому. Само собой новизна, верность, точность этих подробностей заставит поверить в рассказ, во все остальное, не как в информацию, а как в открытую сердечную рану. Но роль их гораздо больше в новой прозе. Это — всегда деталь-символ, деталь-знак, переводящая весь рассказ в иной план, дающая «подтекст», служащий воле автора, важный элемент художественного решения, художественного метода.

Важная сторона дела в «КР» подсказана художниками. Гоген в «Ноа-Ноа» пишет: если дерево кажется вам зеленым — берите самую лучшую зеленую краску и рисуйте. Вы не ошибетесь. Вы нашли. Вы решили. Речь здесь идет о чистоте тонов. Применительно к прозе этот вопрос решается в устранении всего лишнего не только в описаниях (синий топор и т.д.), но и в отсечении всей шелухи «полутонов» — в изображении психологии. Не только в сухости и единственности прилагательных, но в самой композиции рассказа, где многое принесено в жертву ради этой чистоты тонов. Всякое другое решение уводит от жизненной правды.

«Колымские рассказы» — попытка поставить и решить какие-то важные нравственные вопросы времени, вопросы, которые просто не могут быть разрешены на другом материале.

Вопрос встречи человека и мира, борьба человека с государственной машиной, правда этой борьбы, борьба за себя, внутри себя — и вне себя. Возможно ли активное влияние на свою судьбу, перемалываемую зубьями государственной машины, зубьями зла. Иллюзорность и тяжесть надежды. Возможность опереться на другие силы, чем надежда.

Автор разрушает рубежи между формой и содержанием, вернее не понимает разницы. Автору кажется, что важность темы сама диктует определенные художественные принципы. Тема «КР» не находит выхода в обыкновенных рассказах. Такие рассказы — опошление темы. Но вместо мемуара «КР» предлагают новую прозу, прозу живой жизни, которая в то же время — преображенная действительность, преображенный документ.

Так называемая лагерная тема это очень большая тема, где разместится сто таких писателей, как Солженицын, пять таких писателей, как Лев Толстой. И никому не будет тесно.

Автор «КР» стремится доказать, что самое главное для писателя — это сохранить живую душу.

Композиционная цельность — немалое качество «КР». В этом сборнике можно заменить и переставить лишь некоторые рассказы, а главные, опорные, должны стоять на своих местах. Все, кто читал «КР» — как целую книгу, а не отдельными рассказами — отметили большое, сильнейшее впечатление. Это говорят **все** читатели. Объясняется это не случайностью отбора, тщательным вниманием к композиции.

Автору кажется, что в «КР» — все рассказы стоят на своем месте. «Тифозный карантин», кончающий описание кругов ада, и машина, выбрасывающая людей на новые страдания, на новый «Этап» (этап!) — рассказ, который не может начинать книги.

Применяемый и вставленный публицистический по существу ткани «Красный крест», ибо значение блатного мира очень велико в лагере, и тот, кто не понял этого — тот не понял ничего ни в лагере, ни в современном обществе.

«КР» — это изображение новых психологических закономерностей в поведении человека, людей в новых условиях (остаются ли они людьми? Где граница между человеком и животным). Сказка Веркора или Уэллса «Остров доктора Мора» с его гениальным «чтением закона» — только прозрение, только забава по сравнению со страшным лицом живой жизни.

Эти закономерности — новы, новы — несмотря на огромную литературу о тюрьмах и заключенных. Этим еще раз доказывается сила новой прозы, ее необходимость. Преодоление документа — есть дело таланта, конечно, но требования к таланту и прежде всего с нравственной стороной в лагерной теме очень высоки.

Эти психологические закономерности — необратимы, как отморожение III и IV степени. Автор считает лагеря отрицательным опытом для человека — отрицательным с первого до последнего часа и жалеет, что собственные силы вынужден направить на преодоление именно этого материала.

Автор тысячу раз, миллион раз спрашивал бывших заключенных — был ли в их жизни хоть один день, когда бы они не вспоминали лагерь. Ответ был одинаковым — нет, такого дня в их жизни не было.

Даже те люди высокой умственной культуры, побывавшие в лагере — если не были раздавлены и уцелели случайно — старались воздвигнуть барьер шутки, анекдота, барьер, оберегающий собственную душу и ум. Но лагерь обманул и их. Он сделал этих людей проповедниками принципиальной беспринципности, и их огромная культура знания — послужила им предметом для домашних умственных развлечений, для гимнастики ума.

Анализ «КР» в самом отсутствии анализа. Здесь взяты люди без биографии, без прошлого и без будущего, взяты в момент их настоящего — звериного или человеческого? И на кого идет материал лучше — на зверей, на животных или на людей?

«Колымские рассказы» — это судьба мучеников, не бывших и не ставших героями.

В «КР», как кажется автору, — нет ничего, что не было бы преодолением зла, торжеством добра.

Если бы я хотел другого — я нашел бы совсем другой тон, другие краски, применяя тот же художественный принцип.

Собственная кровь — вот что сцементировали фразы «КР».

Любой вопрос, который ставит жизнь — а эти вопросы не только не разрешены, но даже не поставлены как следует. Память сохранила тысячи сюжетных вариантов ответа и мне остается только выбрать и тащить на бумагу проходящий. Не для того, чтобы описать что-то, а затем, чтобы ответить. У меня нет времени на описания.

Ни одной строки, ни одной фразы в «КР», которая была бы «литературной» — не существует.

И еще: жизнь до сих пор хранит ситуации сказок, эпоса, легенд, мифологии, религий, памятников искусства (что немало смущало Оскара Уальда).

Автор надеется, что в 33 рассказах сборника никто не усомнится, что это — правда живой жизни.

Подмена, преображение достигались не только вмонтированием документов. «Инжектор» не только пейзажная прокладка вроде «Стланика». На самом деле вовсе не пейзажная, ибо никакой пейзажной лирики нет, а есть лишь разговор автора со своими читателями.

«Стланик» нужен не как пейзажная информация, а как состояние души, необходимое для боя в «Шоковой терапии», «Заговоре юристов», «Тифозном карантине».

Это — <род> пейзажной прокладки.

Все повторения, все обмолвки, в которых меня упрекали читатели — сделаны мной не случайно, не по небрежности, не по торопливости.

Говорят, объявление лучше запоминается, если в нем есть орфографическая ошибка. Но не только в этом вознаграждение за небрежность.

Сама подлинность, первичность требуют такого рода ошибок.

«Сентиментальное путешествие» Стерна обрывается на полуфразе и ни у кого не вызывает неодобрения.

Почему же в рассказе «Как это началось» все читатели дописывают, исправляют от руки недописанную мною фразу «Мы еще рабо...»

И как бороться за стиль, защитить авторское право?

Применение синонимов, глаголов-синонимов и синонимов-существительных служит той же двойной цели — подчеркиванию главного и созданию музыкальности, звуковой опоры, интонации.

Когда оратор говорит речь — новая фраза составляется в мозгу, пока выходят на язык синонимы.

Необычайная важность сохранения первого варианта. Правка недопустима. Лучше подождать другого подъема чувства и написать рассказ снова со всеми правами варианта.

Все, кто пишет стихи, знают, что первый вариант — самый искренний, самый непосредственный, подчиненный торопливости высказать самое главное. Последующая отделка — правка (в разных значениях) — это контроль, насилие мысли над чувством, вмешательство мысли. Я могу угадать у любого русского большого поэта в 12—16 строках стихотворения — какая строфа напи-

сана первой. Без ошибки угадывал, что было главным для Пушкина и Лермонтова.

Вот и для прозы этой, условно называемой «новой» необычайно важна *удача* первого варианта. Всякая отделка, типа Бабелевской прозы, «КР» противопоказана и может принести только вред.

Проза Бабеля — искусственная проза, «литературщина». В молодости я для упражнения переписывал рассказы Бабеля. Я вычеркивал всех «девушек, похожих на ботфорты», все «пожары, пылающие как воскресенье». От Бабеля оставалось очень мало. Это цветистая, вовсе не экономная проза. Я осудил ее как литературщину, осудил, как и прозу Ларисы Рейснер, грузную, тошнотворную. Ложный принцип положен в основание этого стиля, этого тона, этого языка.

Скажут — всё это не нужно для вдохновения, для озарения.

Автор отвечает: озарение является только после непременного ожидания, напряженной работы, искания, зова.

Бог всегда на стороне больших батальонов. По Наполеону. Эти большие батальоны поэзии строятся и маршируют, учатся стрелять в укрытии, в глубине.

Художник работает всегда, и переработка материала ведется всегда, постоянно. Озарение — результат этой постоянной работы.

Конечно, в искусстве есть тайны. Это — тайны таланта. Не больше и не меньше.

Правка, «отделка» любого моего рассказа необычайно трудна, ибо имеет особенные задачи, стилевые.

Чуть-чуть исправишь и нарушается сила подлинности, первичности. Так было с рассказом «Заговор юристов» — ухудшение качества после правки было сразу заметно (Н. Я.)[118].

Верно ли, что новая проза опирается на новый материал и этим материалом сильна?

Конечно, в «КР» нет пустяков. Автор думает, может быть, заблуждаясь, что дело все же не только в материале и даже не столько в материале...

У автора есть рассказ «Крест» — это один из лучших рассказов по композиционной законченности, по «сути», по выразительности. В «Кресте» никакого лагеря нет, но принципы новой прозы соблюдены, и рассказ — получился, мне кажется.

Почему лагерная тема. Лагерная тема в широком ее толковании, в ее принципиальном понимании — это ос-

новной, главный вопрос наших дней. Разве уничтожение человека с помощью государства — не главный вопрос нашего времени, нашей морали, вошедшей в психологию каждой семьи. Этот вопрос много важнее темы войны. Война — в каком-то смысле тут играет роль психологического камуфляжа (история говорит, что во время войны тиран сближается с народом). За статистикой войны, статистикой всякого рода хотят скрыть «лагерную тему».

Когда меня спрашивают, что я пишу? Я отвечаю: я не пишу воспоминаний. Никаких воспоминаний в «КР» нет. Я не пишу и рассказов, — вернее, стараюсь написать не рассказ, а то, что было бы не литературой.

Не проза документов, а проза, выстраданная, как документ.

<1965>

<О «НОВОЙ ПРОЗЕ»>*

В новой прозе — кроме Хиросимы, после самообслуживания в Освенциме и Серпантинной на Колыме, после войн и революций все дидактическое отвергается. Искусство лишено права на проповедь. Никто никого учить не может, не имеет права учить.

Искусство не облагораживает, не улучшает людей. Искусство — способ жить, но не способ познания жизни. Чему может научить Гейне или Некрасов? И имеет ли значение личное поведение (апостольство) для поэта?

Бальзак — истинный отец нынешнего романа, умершего на наших глазах, говорил в одном из предисловий к своим пьесам: «Вальтер Скотт давал отчет о событиях, я предлагаю описание событий».

Для нынешнего времени описаний мало.

Новая проза — само событие, бой, а не его описание. То есть — документ, прямое участие автора в событиях жизни. Проза, пережитая как документ.

Эффект присутствия, подлинность только в документе.

Письма — выше надуманной прозы.

Смерть, крах романа, рассказа, повести — смерть романа характеров, описаний. Все выдуманное, все «сочиненное» — люди, характеры — все отвергается.

---

* Черновые наброски эссе «О прозе»

Из западных писателей попытку овладеть прозой будущего сделал Экзюпери — показал людям воздух.

Проза будущего — проза бывалых людей.

Неизбежный разрыв между читателем и писателем.

Поиски лаконизма, устранения всего лишнего, всего канонизированного — борьба с каноническим письмом в литературной форме, борьба за новизну, которая единственный критерий подлинного искусства, — смыкается с Пушкинскими заветами, с пушкинскими исканиями.

Конечно, утрата пушкинского знамени замечалась и раньше.

Опыты французского «нового романа» интересны, но победа не на этом пути.

Когда мы читаем «Евгения Онегина», ведь не в «энциклопедии русской жизни» тут дело, а в том, что там «любовь и смерть», что сам звуковой строй эту поэму совершает.

«Медный всадник» и «Полтава», поэмы более совершенные по своей словесной ткани, чем «Евгений Онегин».

«Люблю тебя, Петра творенье...»

«Прозрачно небо. Чуть трепещет.. »

— все это неповторимые никем и никогда строфы.

Вдруг обнаружили, что эти волшебные слова можно подвергнуть статистическому анализу, что звуковые повторы составляют несомненное волшебство Пушкинианы.

Открыли безграничные возможности изучения статистических закономерностей, столько же имеющих право на внимание, как и смысловой анализ текста.

Белый, а вслед за ним вся новая поэтика использует вычислительные машины для нового анализа пушкинской речи. Богатая победами — открывающая литературоведам дорогу на века.

Кибернетика <откроет> что-то очень важное — крупнее и важнее, чем характер Татьяны, открытый Достоевским в его предсмертной, Пушкинской речи.

Работа Белого была бунтом против официальной пушкинской эстетики, бунтом против толстовского засилья.

Блестящая проза «Питербурга» была попыткой противостоять реализации литературной установки толстовской эстетики.

Но Белый копал не на тех путях.

Его открытия, его догадки удивительны.

Но и проза «Петербурга» не годится для читателей второй половины XX века — читателей <эпохи> Хиросимы и концлагерей.

Новая проза пытается занять этот пушкинский вакуум.

В воспоминаниях Водовозовой[119] есть замечательное место: Ушинский[120] назначен инспектором Смольного и — «принимает» институт. Занятия по русской литературе в Смольном ведет поэт Старов. Выясняется, что воспитанницы знакомы с новейшими стихами Пушкина, Лермонтова. Старов неоднократно читал их вслух, заставляя воспитанниц читать вслух целыми главами. «Ах, это так», — говорит Ушинский, — «но вот» — вызывает воспитанницу рассказать содержание стихотворений.

«Мы так не разбирали стихов», — говорит воспитанница. Воспитанница смущена. Смущен и сам Старов: читали вслух и — все! Стихи есть стихи. Это большая глава, где автор со вкусом изображает падение Старова и торжество Ушинского. Но перечтите главу. Ушинский не прав в любом своем совете.

Пушкинскую тайну Достоевский разгадывал тоже с позиций Белинского, а не Пушкина.

Это Белинский считал, что «Евгений Онегин» — роман характеров. Достоевский открыл, что Татьяна — новый русский характер, изображенный Пушкиным и незамеченный Белинским — Достоевский находился в кругу романа характеров. Достоевский при его гениальности в критических своих <исследованиях> не ушел дальше Белинского, воспользовался для своего анализа принципами Белинского и — постоянный чтец пушкинских стихов и «Пророка», и «Рыцаря бедного» — не хотел заметить их звуковую организацию. С этой стороны «Пушкинская речь» не представляет чего-либо нового.

Новое там было — русский народ Богоносец, страдания меньшего брата — пророчества на этот счет не оправдалось, сняты временем двух революций. В наши дни Достоевский не повторил бы фразу о народе-богоносце.

Словом, звуковая тайна Пушкина Достоевским не была разгадана. Достоевский указал на интернациональность Пушкина, на всемирность его прозы и поэзии. К аргументам о «Скупом рыцаре» и «Моцарте и Сальери» можно добавить искания повестей Белкина, перекличку с прозой Мериме. От Мериме был шаг второй с «Пиковой дамой», в «Египетских ночах» — шли искания очень большой прозы, поиски большой формы. Достоев-

ский первый напоминал о западничестве Пушкина, указал, что Пушкинская тайна существует.

Вершиной антипушкинского начала в русской прозе можно считать Л. Н. Толстого. И по своим художественным принципам и по своей претенциозной личной жизни моралиста и советника.

Чехов и Бунин только латали бесконечную, бесформенную и претенциозную толстовскую фразу, ремонтировали ее. Бунин — это конец описательного романа в русской литературе.

Пушкин неизмеримо шире Белинского, шире Некрасова, шире Льва Толстого.

Русские писатели гуманисты второй половины XIX века несут на душе великий грех человеческой крови, пролитой под их знаменем в XX веке. Все террористы были толстовцы и вегетарианцы, все фанатики — ученики русских гуманистов.

Этот грех им не замолить. От их наследия новая проза отказывается.

На той братской могиле, которая вырыта, забит осиновый кол. И оглядываясь, порой мы смотрим на всё, что попадает в тень от этого столба, и это всё отвергаем.

Здесь и Чернышевский, и Некрасов, и, конечно, Лев Николаевич Толстой, «Зеркало русской революции», чтобы не забывать эту важную фамилию.

Пушкинская тайна в отношении народа-богоносца полностью разгадана. Народ много должен своей интеллигенции. Пушкин был первым русским интеллигентом западного типа, представителем западного всемирного начала в русской литературе и русской культуре.

ПОЭТ ИЗНУТРИ

Поэт — это человек, который не может сказать того, что он хочет. И не из-за каких-то опасений по теме, а просто каждый раз выходит не то, что хочешь.

Рифмованная речь его не затрудняет, напротив, дает дополнительный поиск.

Секреты стихов или стихи стихов

Меня часто спрашивают: помогли ли вам стихи в вашей двадцатилетней каторге. Дало ли вам жизненную силу, опору, сознание того, что вы — поэт, что вы причастны высшим тайнам.

Попробую ответить — «издалека», хотя любое мое «прекрасное далеко» будет находиться либо в стенах тюрьмы, либо в траншеях каторжных каменоломен.

Первую половину 1937 года — я арестован в Москве 12 января, а приговор мой от 2 июня 1937 года — я провел в следственной камере Бутырской тюрьмы, 69-й камере на 25 коек-мест, где на койки были настланы деревянные щиты и сразу входило 80—85 человек. Щиты эти были крашеные, стало быть, летом где-то на складе ожидали худших времен. И времена пришли. Уже в этапной камере бывшей тюремной церкви щиты выдавались только что сбитые на живую нитку, на живой гвоздь — еще пахнувшие елью, сосной. Но в бутырской следственной камере все щиты были приготовлены заранее — или начальник Бутырской тюрьмы, рыжеусый Попов, разжалованный начальник тюремного отдела НКВД — берег это богатство где-то на складах, чтобы не отстать от Европы, показать свою запасливость, предусмотрительность, суметь спланировать и включить в генеральный план страны свои потребности.

Почти четыре месяца я был выбранным старостой в этой камере. Это — большое дело. Оглушенному арестом новичку не легко разобраться во всех проблемах тюрьмы и воли. Староста должен амортизировать этот духовный и физический удар государства, должен показать, что не всё потеряно, укрепить дух новичка. Каждый арестованный в 1937 году думал, что он завтра будет освобожден, и поведение свое приспосабливал к такому пониманию — иногда до самой своей смерти где-нибудь в золотом забое Колымы или в воркутинской шахте.

Когда-то я делил весь мир на «да» и «нет», на героев и подлецов. Эта юношеская схема давала мне возможность жить и на каторге. Вишерский лагерь — почти три года я провел, называя каждого подлеца подлецом. Большие нравственные силы были затрачены и были обнаружены в это время; жертва эта была ненужной, бесцельной. Люди, ради которых эта жертва приносилась, не только не оценили ее, но отнеслись к ней с некоторым отчуждением, если не осуждением.

В 37-м году я смотрел на все эти проблемы иначе, чем в 28-м и 29-м, но еще не понял самого главного: что человек не имеет права судить кого-либо, учить кого-либо жизни, что любое насилие над человеческой волей — это преступление. Мир для меня в следственной камере Бутырской тюрьмы еще делился на белый и

черный цвет. Там я понял, что все люди, попадающие в тюрьму, — это либо порядочные люди, либо подлецы.

Если подлец арестован невинно, он считает, что власть допустила страшную ошибку, посадив его в тюрьму рядом с врагом народа, с настоящим преступником, которому место только в тюрьме или в лагере. «НКВД не арестовывает невинных», «кто не виновен — тех выпускают после проверки», — вот ходячее предарестное мышление подлеца. Так подлец держится в тюрьме, а иногда даже в лагере — умирая под сапогом надзирателя, донося на своих соседей по бараку, помогая власти строить новое общество, убивая до самой своей смерти.

Если в тюрьму попадает порядочный человек, он должен с неизбежной логикой честного человека, отдышавшись, чуть успокоив нервы, прийти к мысли: если он, честный человек, был арестован невинно, то ведь так же может быть и его сосед по нарам.

Это главная мысль сталинской следственной тюрьмы, которая может сохранить доверие к людям. Это доверие логически обращается в недоверие к государству. Вот разбудить эту тюремную главную мысль в следственном арестанте и есть задача тюремного старосты.

Новичок привыкает постепенно. Он уверен, что в тюрьме те же люди с теми же страстями и теми же надеждами.

В следственной камере Бутырской тюрьмы весной 1937 года было много дискуссий. На следствии еще не били, и поединки каждого со следователем иногда казались выигранными.

Уже тогда на следствии применялись «выстойки многочасовые», горячий и холодный карцер, стоячий карцер — для приведения в сознание, но все это, конечно, было еще далеко от метода «номер 3». Арон Коган, доцент Воздушной академии, мне знакомый по университету 1927 года, попавший в нашу камеру как переведенный после расформирования одной из камер, рассказал, что на очной ставке был его сослуживец, который дал на него, Арона, показания — чистую ложь, невиданную и неслыханную

— Я готов был убить его.

— Ты не только не убьешь, но если судьба тебя сведет с этим человеком, то будешь мирно разговаривать, найдешь оправдание. Да не так он и виноват, его вынудили.

Так и случилось, была еще одна баня (переводы в Бутырках всегда приурочены к баням), и Коган встре-

тился со своим свидетелем. Разумеется, тот за свое поведение не был освобожден от тюрьмы, от следствия.

Было очень много споров, куда идет страна, куда идем все мы. Александр Филиппович Рындич, историк и брат историка, не видел в будущем яркого просвета. Лапин, напротив, верил, завтра отворится дверь камеры и ему, Лапину, скажут, что он — не виновен, произошла ошибка. Михаил Вавилов, сосед мой, работник промимпорта, был убежден, что идут какие-то тайные процессы, человеческие схватки подземные, и жалел, что в тюрьме сидя, он, Вавилов, не может разгадать этих схваток, их движения, удара, направления.

Я был старостой камеры, а Вавилов, мой сосед, пытался разгадать меня. Ему казалось, что я — председатель какого-то партийного подполья, о котором даже он, Вавилов, не знает, иначе зачем бы меня арестовали в 29-м году. Зачем я здесь, в тюрьме, на должности старосты.

Мне с давних пор отвратительна кружковщина с ее искусственностью масштабов, оценок и репутаций. Кроме чисто нравственной оценки, никаких личных характеристик вождям движения дать я не мог, и этим сильно разочаровал Вавилова. А в одной из возникших ссор, а я, наученный прошлым опытом, старался глушить всякие ссоры в тюрьме. Ссора в тюрьме при абсолютной ее бесполезности — уходит еще много нравственных сил. Вот в одном таком разговоре-ссоре Вавилов сказал, желая меня уколоть:

— Ты мальчик, который выучил три десятка стихотворений.

Да, это так. Только этим я и отличаюсь от Вавилова, разница была именно в эти тридцать стихотворений. Эти тридцать стихотворений, написанных или заученных, все равно, и составляет главное, что отличает поэта от обыкновенного человека. Поэт — это обыкновенный человек, который заучил или написал тридцать стихотворений. Эта формула меня устраивала вполне, в нее входит всё, что считается чудом, что считается высшим началом.

Разве в пушкинском «Поэте» не сказано то же самое?

Я знать не хотел и не хочу деятелей подпольных кружков с психологией болельщиков футбольных команд. Самоотверженность, твердость дали мне именно стихи. Не в прозаическом толковании поэзии, как это делал Белинский, — и что считается несчастьем русской поэзии, Белинский подходил к стихам, как к прозе. Можно к стихам подходить и так, но это чрезвычайно узкое понимание поэзии.

Стихи вовсе не заполняли моего свободного времени. Я не твердил чужие стихи или собственные стихи, все равно, чтобы отвлечься от грохота арестантского барака, хотя, может быть, подсознательно стихи играли в моей жизни и эту отвлекающую роль.

Я писал стихи всегда. Плохо, хорошо ли — я всегда делал попытку фиксировать свои жизненные впечатления, суждения в какой-то поэтической форме. Уйти от нее было выше моих сил.

У меня всегда была потребность изложить в стихах не проблемы какие-то в некрасовском плане, а какие-то свои мысли и чувства, которых я сам еще не знал, и в поэтической работе пытался их найти. Или находил, или останавливался на полдороге.

Опыт этот копится подсознательно, вне воли поэта и появляется также вне воли поэта, даже вопреки воле иногда. Вот почему говорят, что в стихах лгать нельзя. На самом деле в стихах можно лгать, поэзия не составляет исключения. В любом искусстве можно лгать. Тут поправка вот в чем. Нервный организм поэта такого рода, что может откликнуться, дать отзвук там, где не дает отзвука политик, общественный деятель.

Пример Пушкина — самый простейший, самый ближайший пример. Когда Пастернак пишет о Сталине, а Пушкин о Николае I, не осуждай ни Пушкина, ни Пастернака. Гейне был полицейским провокатором, Салтыков-Щедрин — вице-губернатором, Некрасов — богач и картежник. Все это так, однако бывают такие общественные обстоятельства, когда от поэта требуются не только стихи, когда в понятие поэзии входит и поведение. Для современников почти всегда поэт — нравственный пример...

Итак, мы остановились на формуле: поэт — это человек, который написал или заучил тридцать стихотворений. Могут ли эти заученные стихи помочь жить в житейски-обывательском смысле. Нет, именно стихи нарушат связь человека с духовным миром эпохи, с нравственными требованиями практической жизни, именно стихи не позволят завязать позорные знакомства, за которые человек будет стыдиться потом, именно стихи создадут оптимальные для всякого человека условия одиночества. Нет одиночества, если есть стихи, или точнее, есть одиночество, достигнутое своими и чужими стихами. Стихи спасают, значит время полезно? Чепуха. Значение этого времени неизмеримо сложнее, выше и глубже.

По воскрешении моем, как непрерывное самопишущее перо, двигались на индикаторе духовной моей жизни в тетрадку, в тетрадку из грубой оберточной бумаги выходили записанные чернилами, а то и карандашом строки, которые не представляли художественной ценности никакой, но неотрывны от моего воскресения, от моего преображения, от моего явления миру. В этих многочисленных тетрадках нет еще стихов настоящих. Я выходил на лед ключа Дусканья каждый день и успевал замерзшей рукой наработать, начертить на обрывке газет, в рваной тетради все новые и новые строчки, все новые и новые стихотворения. Стихотворения были беспомощные. Потребность стихосложения была невероятная. Любое событие жизни исходило размером, любая картина природы. В лирическом этом потоке не было еще настоящего, по-своему своего. Почему это так, почему это настоящее пришло позже? Тут два объяснения. Первое и самое главное.

Во время работы на прииске, этих десяти лет скитаний от забоя до больницы и обратно, все стихотворное было вытравлено, выбито, высушено, выдавлено из моей души и тела. Ни одного стихотворения за эти десять лет не написалось — ни чужие, ни собственные стихи мне не были нужны в тогдашней моей жизни. Они скорее мешали жить тому зверю, тому доходяге, которым я был. Но едва я получил передышку даже ничтожную, я пытался как-то отметить это в стихотворной форме.

В 1943 году я попал в больницу Беличью, лежал там с весом костей 40 кг. И написал стихотворение — «Мечта политавитаминозника». Чуть позднее, через год, в той же больнице я какие-то стихотворные подписи делал для стенной газеты больницы.

А в 1949 году я уже работал фельдшером, и меня, как графомана, нельзя было удержать от писания стихов. Эти тетради у меня сохранились, там нет стихов, заслуживающих печатания. Причина та, что после голода и холода даже письма было мне писать мучительным трудом, даже буквы в словах казались чуть ли не чудом из чудес, а уж соединенные в стихотворную строку — тем более. До настоящих стихов был один шаг, и я этот шаг сделал на Колыме же.

Второй причиной позднего рождения подлинностей было позднее мое знакомство с лучшими образцами русской лирики XX века. В детстве моем не было человека, родственника, учителя, который открыл бы мне поэзию,

которую я мог бы понять, ощутить и превзойти, если не повторить. В мое время лучшей поэзией считались стихи Некрасова, а то, что есть вовсе другое, нам старшие не говорили. И Пушкин, и Лермонтов, не говоря уж о Баратынском и Тютчеве, вошли в мою жизнь позднее. Я шел очень медленно — от книги к книге, пропуская порой такие имена как Случевский[121] или Григорьев[122], от книги к книге сам воспитывал свой поэтический вкус, сам размерял свои поэтические силы. Но еще в школе столкнулся я с Северяниным и Есениным. Подлинность обоих не вызывает у меня сомнений и сейчас. Есенинский сборник, который мне пришлось взять из рук товарища, вызвал насмешки всех моих друзей.

Облаки лают
Ревет златозубая ввысь.
Пою и взываю:
Господи, отелись![123]

Это все считали бредом, равно как (нрзб).

Во всех этих стихах было одно что-то очень важное, очень правильное, очень верное для поэзии. Когда я взял в руки «Поэзоантракт» Северянина, я даже не думал, что такие стихи можно писать. Почти одновременно я познакомился с Маяковским, Асеевым, конструктивистами, будетлянами. Со стихами Пастернака я встретился позднее, уже в Москве, с «Сестрой моей жизнью». Встреча с Есениным и Северяниным заставила меня заняться Блоком, Бальмонтом, Гумилевым. В Брюсове я не нашел поэзии, и холодные его строки взволновать меня не могли.

Стихов я писал очень много, но не печатал, ибо чувствовал, что в них нет главного: новизны и — судьбы.

Я был в кружке «Нового Лефы» у Брика, а позже у Третьякова на Бронной, был у Сельвинского в «Красном студенчестве», где тот руководил кружком. Во всех этих кружках я не видел и не нашел главного: ради чего надо заниматься поэзией. В Гендриковом был балаган, кто кого грубее перехамит, кто грубее оскорбит Блока или конструктивистов. Третьяков отрицал искусство, а у Сельвинского была вообще абракадабра. Мне было тошно в этих кружках. Постоянный посетитель всех литературных вечеров того времени, я, студент МГУ, не встречал никогда ни одного живого поэта, который подействовал бы на меня

как поэт, как носитель важных для меня поэтических (истин). Так продолжалось до того времени, пока я не познакомился со стихами Бориса Пастернака, не стал ходить на его выступления. Вот, казалось мне, единственный поэт нашего времени. С Пастернаком я познакомился позднее, об этом я написал отдельно.

Конечно, когда я написал стихи «Камея» в 1951 году в Оймяконе, Пастернак-поэт был мне уже не нужен, найден был свой язык, свое лицо. Вот это позднее мое появление было связано, во-первых, с тем, что жизнь сделала все, чтобы уничтожить во мне поэта, поэтическое начало, а Пастернак сделал все, чтобы это начало сохранилось не в личном смысле и не в смысле подражания, повторения его идей, а просто в стихах Пастернака и в его прозе было, о чем поговорить и о чем поспорить, что признать. Все, что я говорю о стихах, о поэзии, все это относится, конечно, и к прозе. Я и прозу пишу всю жизнь, и проза выходит на свет по тем же законам, что и стихи.

Итак, вернемся к этой формуле: поэт — это мальчик, написавший 30 стихотворений. Это тридцать общений с Богом, 30 раз появляется чудо <в знании бытия>.

Если ж это мальчик, заучивший 30 стихотворений, — это тоже очень много, пусть эти стихи — чужие. В каждом стихотворении раскрывается тайна не сразу. Стихотворный сборник требует многомесячного чтения в отличие от романа, который можно просмотреть за одну ночь. 30 стихотворений разных поэтов — это огромный мир чувств и мыслей. Если сердце открыто для восприятия такого огромного количества впечатлений, оно безусловно обогатится, обогатится подспудно, подпольно, пока ты шепчешь на память стихи, вовсе не желая переводить эти строки на язык журнальных статей. Это обогащение особого рода. У нас почти ничего не сказано о стихах путного. Школьные рекомендации находятся вне постижения истины. Эта старая история, старая русская беда. В известных воспоминаниях Водовозовой есть место о посещении знаменитым педагогом Ушинским женского института, где русскую литературу преподавал поклонник Пушкина Старов.

— Чем вы занимались на уроке?

— Читали «Евгения Онегина», «Полтаву».

— Ну, — обратился Ушинский к ученице, — расскажите мне содержание «Евгения Онегина».

— Этим мы не занимаемся.

Старов посрамлен, Ушинский торжествует. Торжествующий автор мемуаров не замечает, что в замечании

Ушинского присутствует все антипоэтическое, что только есть в поэзии, литературе и критике. Этот спор некрасовских времен дошел до нашего времени. До сих пор мы в плену у антипоэтической концепции.

Конечно, стихи не облагораживают, искусство вне нравственности. Знание тонкости Фета более важная для поэта тайна, чем моральные императивы Некрасова. На свете тысяча правд, а в искусстве одна правда. Это правда таланта. Вот почему наши вечные спутники — Достоевский и Лесков.

А вот во время войны устраивали праздничный концерт примерно такого рода, как описан у Достоевского, только страшнее, ибо голод и холод всегда вносят свои краски, свои поправки. Я предложил на таком концерте прочесть «Василий Шибанов» Толстого, но администратор в лице бригадира Нестеренко и заместителя бригадира Кривицкого отклонили стихотворение Алексея Константиновича Толстого. Я помню, что я вспомнил стихи поэта с физической болью в мозгу. Слова скреблись в мозгу, двигались очень медленно, но все же двигались. О прозе я и думать позабыл. Четыре года — 1937-й, 38-й, 39-й, 40-й — я не касался книг, а на Кадыкчане в бараке был освобожден от работы по болезни, и там дневальные всегда еще заставляли больных убирать барак: как это ты не можешь, температуры нет, значит можешь! Бери метлу, а то... И в самом деле, как ни мучительно было двигаться, но я часа за три вымел барак, пока дневальный пил чай. Вот у него на нарах лежала книжка, которую я развернул с опаской. Вообще мои руки, обмороженные, гниющие пальцы не были приспособлены, чтобы держать и листать книгу — пальцы сгибались по черенку лопаты, по кайловищу и не были приспособлены перелистывать страницы. Я все же взял книгу в руки, развернул, полистал, попробовал вчитаться и положил книгу на нары. Это было «Падение Парижа» Эренбурга, в Магадане изданная. Но дневальный понял мое движение иначе:

— Не бойся, не бойся, отрывай.

Я оторвал листок на курево и увидел, что четверть книжки уже искурена. Бумага была плохая, для курева хороша. Дневальный берег эту ценность тогдашнюю, украл где-то и берег.

Стихов «на дне» никаких нет, и не нужны они там. Я делал попытку предложить для чтения на концерте к октябрьским или майским праздникам в Джелгалинской

спецзоне, там заставляли праздновать в отличие от 37-го, 38-го и 39-го годов, когда всех троцкистов собирали в изоляторе на праздничные дни, чтобы они не спели «Интернационал» или не допустили другую какую-либо провокацию, это то самое пение «Интернационала» в тюрьме, которым гордился шолоховский генерал. Об этом пении начальство было хорошо осведомлено и боролось как могло. Я был изолирован в лагере в мае 1938 года и в ноябре 38 года. Оба раза, хоть изолятор был битком набит КРТД, никто даже подумать не мог о том, чтобы спеть. А если б какой-нибудь псих попытался бы запеть «Интернационал» среди голодных, избитых, обмороженных людей, ему наверно перервали бы глотку его товарищи.

И еще одно. Как только стало видно, что стихи — подлинность, что в них есть и кровь, и судьба, и эмоциональный напор, и новизна интонационная, как только стало видно, что я могу рвануться почти по собственному желанию на некую высшую ступень, где нет ни зрения, ни слуха, ни одного из человеческих чувств, ибо все отключено, а мобилизовано лишь одно — познание мира с помощью стихов. Когда я понял, что могу сделать это волевое усилие, я уже в полубреду, в стихах, я стал считать себя поэтом. Не всегда это волевое усилие приводило к успеху. Иногда ничего не писалось, и я бросал писать, прекращал, выключая тайну. Мне раньше казалось, что если я брошу писать, все кончится, завтра я уже не напишу ни одной поэтической строки. Я боялся прекратить писать, и на следующий день действительно ничего не писалось. А потом опять наступал день, когда я с удовольствием, с радостью брался за перо и писал до изнеможения, до боли в мышцах. Я перестал бояться перерывов. Вот это было как-то важно — не бояться перерывов. Нужное придет само. И в свое время.

По утрам так торопишься к бумаге, чтобы наскоро записать рожденное, вернее, рождающееся стихотворение. В моем мозгу существует запас канонических русских размеров, который и может быть запущен по первому требованию моему, и обычной дорогой двинется мозг, выталкивая из гортани то, что скопилось там. Это не обязательно стихи, но именно стихам дается зеленая улица, все остальное вернется, <не> возвратятся стихи.

Утраченное, повисшее в воздухе, не доведенное карандашом до бумаги обязательно пропадет безвозвратно. Я не очень горюю об этих пропавших — запас неиспользованного еще велик. Что там хранится, что

ожидается, я этого знать не могу. Наверно, весь мой жизненный опыт, какие-то факты, <чужие> суждения, афоризмы знакомых и мои собственные остроты. С профессиональным интересом я всегда следил, хотя и не всегда запоминал, изречения, размышления, суждения поэтов и поэтесс. Но это все в той черной яме, которой я не распоряжаюсь. Я буду распоряжаться только той крошкой, строчкой, которая вдруг состоялась. Мне становится легче дышать, и я пишу стихотворение.

Анна Андреевна Ахматова сказала Межирову: «Винокуров — хороший поэт, но нет тайны». Что это значит?

Это значит, что в стихах Винокурова все известно заранее, что литературная неожиданность не помогла ему, не подстегнула литературное молчание. Когда-то Пушкин-импровизатор почувствовал приближение Бога. Винокуров нарушил закон, закон тайны при начале творческого процесса, понадеялся более на логику, грамматику, чем на неожиданно выступающие из каких-то глубин сознания уже зарифмованные стихи. Многие считают стихи чудом, загадкой. Я не считаю, и самым удовлетворительным, вполне материалистическим образом объясняю их появление в тетради. В тетрадь стихи попадают путем письменной записи. Эта фикция и своеобразна, и подтверждена другим законам, чем просто устная речь. Мандельштам, Маяковский набалтывали свои стихи, расхаживая в комнате или по городу. Центр письменной речи находится не там в мозгу, где центр устного слова. Звуковой сигнал из гортани, с губ должен вернуться в мозг и появиться уже в виде записи на бумаге. Тут выявляется и чисто контрольный механизм, не всегда записываешь точно, что написалось, наговорилось. Иногда возникают и посторонние мысли вне размера, ритма и отвлекают. В общем-то эти посторонние мысли не мешают творческому процессу. Он должен быть достаточно силен, чтобы заставить тебя дописать стихотворение (речь о первой части стихотворения, предварительной записи, неполной записи).

Не будучи ни чудом, ни загадкой, я попытался дать стихотворное толкование, стихотворное размышление, стихотворное изыскание этой вообще-то знакомой и не новой для меня темы. Я беру карандаш, остро отточенный карандаш и начинаю писать, сразу улавливая и размер. Размер ищется наиболее лаконичный.

Путь не тайна, не загадка...

Я бормочу эти найденные <строки>, самые лаконичные, какие может позволить себе эта тема... Тут я чувствую, что могу разрешить эту тему уровнем выше, чем задумал, глубже, шире, словом, находишь больше, чем хотел.

Стихи — это такая область человеческой деятельности, которая всегда представляет некую тайну, неожиданность и для поэта, и для читателя. Вся стихотворная область такова, что нет стихов, понятных всем, нет стихов, понятных самому поэту до конца. Друзья или время дописывают, а главное додумывают, дочувствовают за него, все остальное опять-таки по своему аршину, по своей мере понимания и по мере своей нужды. Казалось бы, такое ощущение непонимания наверняка должно было бы охладить поэта. На самом деле этого не происходит. Поэт строчит, не надеясь на признание в будущем и на успех в сегодняшнем дне, не понимая истинного значения стихов в современном обществе — или, скажем, в обществе 20-х годов.

Поэзия вся национальна и не может быть иной. Но именно поэтому в национальное море, вечно меняя берега, вливаются новые течения, иностранные течения, которые тоже обновляют язык поэтической речи без риска его разрушить. Эти иностранные слова внедряются в русский язык и сами становятся русским языком. Этот поток благотворный, неудержимый, необратимый. Чем больше будет вброшено в поэтическую речь иностранных слов, тем лучше, как свидетельствует интернационализм, обогащает любую культуру в том числе и культуру языка поэтической стихотворной речи. Именно потому, что поэзия национальна, она должна без забот, без искусственных препятствий, без охранительных барьеров открыть путь в поэтическую речь иностранным техническим терминам без боязни, что они исказят, нарушат естественную структуру поэтического языка. Язык именно потому, что он национален, все равно уцелеет.

Душа поэзии — современность, абсолютная и сиюминутная. В этом-то и есть гражданственность — в отклике на все события эпохи и страны, на сиюминутности, сейсмичности. Современность, гражданственность отнюдь не представляют собой конформизма. Я никаких идей реставрации церквей не разделяю. Моя позиция —

переделки природы, поворота рек, космических завоеваний, строительств великих плотин, дамб, освобождения третьего мира. Душа поэзии — современность, и пейзаж в русской лирике только тогда становится пейзажем, когда он говорит человеческим языком. Достаточно очеловечить камень, и камень заговорит на любом международном форуме на любые темы, волнующие человечество. Это ли не пример гражданской лирики. Пейзажная лирика — это как раз лучший род гражданской поэзии. Вопрос о форме и содержании касается возникновения стиха, приоритета в начале, кому принадлежит начало: Гёте или неандертальцу. Я глубоко убежден, что главное все же не Гете, а неандерталец, его звуковая магия у вечернего потухающего вечного костра.

Одним людям стихи нужны меньше, другим больше. Но нужны они всем. Поэтам, кстати, стихи нужны меньше всего, чужие стихи их портят, смущают.

Техника стихосложения: определить в ритме, в размере какую-нибудь бытовую фразу, а потом пустить по спирали смысла и звукоподражания во все более высшие области — вот и все. Потом очистить лишнее. Новинка в стихе — в первой строфе. Эта первая строфа оправдывает все стихотворение потом в последней строке.

Меня всегда удивляла готовность, постоянная «заряженность» на старые свои стихи, на популярные, известные: Маяковский, например, читал «Левый марш». Поэт должен интересоваться завтрашним, сегодняшним, тем, что еще бродит в мозгу, а если читать в концертах или на разных, так называемых, литературных вечерах, то только не напечатанные еще стихи. В чем тут дело? Ведь поэту должно быть неинтересны и просто мучительны старые свои стихи. К стихам относятся слишком серьезно. Двоякая ошибка. Стихи читатель принимает за исповедание веры. На самом же деле в стихах нет ничего, кроме стихов. Стихи не учат, не обманывают, они вне мира добра и зла. Пейзажная лирика имеет такие же права, как инструментальная музыка. Не надо искать того, чего в стихах нет.

<н.1970-х>

МАЯКОВСКИЙ МОЙ И ВСЕОБЩИЙ

Я присутствовал при издыхании Лефа, можно сказать при распаде распада, при ликвидации Нового Лефа. Оглядываясь назад, много раз удивлялся, какие глубины вспахивал Леф, каких глубоких пластов касался: от попытки создания первой советской прозы до первого советского кино «Броненосец Потемкин».

Политехнический музей был постоянной аудиторией Маяковского. Он жил там рядом в Лубянском проезде, где сейчас музей, но не надо думать, что это была своя любимая аудитория, напротив, это была чужая, враждебная аудитория, состоящая из нэпманов, которую поэт должен был подавить, укротить, оскорбить, оглушить своим басом; это была коммерческая аудитория, где Маяковский выступал за деньги, аккуратно внося в свою финансовую декларацию все заработки из Политехнического музея. Организаторы этих вечеров не были склонны к благотворительности. Контроль милицейский стоял очень строгий, и практически туда попасть было можно лишь во второй половине вечера, когда контроль снимался, и милиционеры и билетеры садились послушать страстные споры спорщиков — Маяковского, его друзей и врагов.

Я жил тогда рядом с Политехническим музеем и билетную ситуацию на вечерах Маяковского знаю очень хорошо. Маяковскому не было разрешено давать кому-либо контрамарки, и он имел право провести с собой не более пяти человек, которых и пропускал через контролера, прямо за плечи считая: раз, два, три, четыре, пять...Ну, пошли.

Положение менялось в тот самый миг, когда кассир объявлял об аншлаге, что «все билеты проданы», и тогда появлялся все у того же входа-выхода кто-нибудь из друзей Маяковского или он сам, и тут пропускали более щедро.

Такие вечера с полным аншлагом были довольно часто. Если прийти к началу и дождаться самого нáчала, на это обычно уходили полчаса, или жди до перерыва, тогда уж всех пустят. Комсомольские аудитории, рабочие аудитории, студенческие эстрады — все это были эстрады, привлекавшие Маяковского гораздо больше, чем аудитория Политехнического. Но и там, на коммерческой основе, Маяковский не менял ни души, ни шкуры. Выступления его здесь были выступлениями совет-

ского поэта, утверждавшего новое искусство во всеоружии слова, во всем этом блеске, готовности к отражению каждого удара, и сейчас же на глазах у аудитории, все равно из каких бы нэпмачей она ни состояла, наносящего умелый, убийственный ответный удар.

Маяковский читал:

Впрячь бы это
    время
        в приводной ремень,
            спустят
                с холостого
                    и чеши и сыпь!
Чтобы
    не часы показывали время
        а чтоб время
            честно
                двигало б часы

Это «Кемп нит гедайге» — первое стихотворение, которое я услышал от живого Маяковского на литературном вечере, как тогда назывались концерты, ибо слово «концерт» касалось в те времена лишь музыкально-вокального искусства и не имело никакого отношения ни к поэзии, ни к ораторскому искусству, двум рычагам, двигавшим тогдашнее время.

Нынешнее время не пользуется этими рычагами. Оно мчится стремительно по трем направлениям: микромир атом, макромир космос, и скорость вычислений, скорость подсчета кажется вот-вот достигнет скорости света и подойдет вплотную к скорости искусства.

Я искал истоки. Это была непростая задача. Не только потому, что нужно было самостоятельно проделать путь через горы времени и горы книг, а потому, что в октябре 1917 года были разрушены многие литературные кумиры, а Брюсов[124] вместо того, чтобы быть раздавленным «грядущим гунном» вступил в коммунистическую партию с 1919 года и возглавил Литературный институт. Все свои знакомства, всю свою культуру употребил, чтобы кого-то чему-то важному научить. Конечно, Брюсов не был поэтом, но его экспериментаторство, его колоссальная общественная роль как просветителя, — крест, который он на себя возложил и нес до конца жизни. Или Федор Сологуб[125], идол русской интеллигенции предвоенного и особенно военного времени. Где он? Какие манифесты он подписывает, какие нова-

торские стихи он пишет? А особенно какую новаторскую прозу? «Мелкий бес» заслужил похвалу Ленина. <нрзб>. Где все это печатается, где издается? Где Андрей Белый? С его гениальным «Петербургом» и «Россией», «Москвой»? А Александр Блок здесь, он написал «Двенадцать», «Скифы». Где чирикает Чириков?[126] Шмелев?[127] Где Розанов[128], где Дорошевич?[129] Я искал не современные маски давнишних литературных сражений, а истинные истоки футуризма, истинные истоки Лефа, моего современника, моего сверстника.

«Все сочиненные Владимиром Маяковским» книжки, вызубренные еще в Вологде, в школе, и еще с Вологды таинственным образом уменьшились в размерах: кто-то вырвал листок, кто-то потерял обложку — все на самой легкой, на самой худшей газетной бумаге. То строки сольются из соседних двух стихотворений в одно, изменится вдруг смысл самого знакомого. Я не учил стихи на память — они запомнились сами.

Вот это, пожалуй, первая книжка в уменьшенном виде, которая попала мне на глаза. Много позже было «Простое, как мычание»[130], еще позже издания МАФа, литературные вечера, как тогда называли концерты. «Концерт» было словом табу, неким символом мещанства, отсталости, рабской буржуазной психологии, не подобающей строителям нового мира. ЛЕФ привлекал наше внимание и симпатии, споры вокруг тогдашнего времени были нам дороже стихов. Нам было мало дела до того, какие внутренние противоречия раздирают этот Левый фронт искусств. Нам было достаточно, что журналом «Леф» руководит В. Маяковский, привлекающий к себе все самое лучшее, все самое передовое, все самое новое, отнюдь не самое модное. ЛЕФ — Левый фронт — отнюдь не был течением моды литературной. Он брал какие-то рубежи, недоступные еще никаким другим литературным течениям. Поэтому закрытие Лефа как журнала в 1925 году вызвало удивление. Какие там распри, какая там идет подводная война, мы не знали. Вскоре стало известно, что Леф возрождается в виде Нового Лефа. Толстый журнал сжался до тоненького, и это нас не смущало. Редактор был тот же, сотрудники те же.

В ленинской библиотеке я уже искал истоки этого полюбившегося мне столь мощного и полноводного литературного течения, которому в какой-то час насильно

прервали путь, и Леф растекся по десяткам других ручейков. Ранние альманахи раннего футуризма[131], вроде альманаха «Взял», «Пощечина общественному вкусу» — в это же время проштудированы мной в тех же читальных залах.

Я старался не то, что записать, взять на заметку, а просто ощутить этот воздух новой литературы, которому я поклонялся еще с детства, вдохнуть лишний раз в самой Москве порцию этого литературного озона. Истоки Лефа были весьма разнообразны. ЛЕФ имеет свои законы, и самым, пожалуй, главным признаком и мерой бывают чужие достижения, приписываемые символу, не просто повторение, как стихотворение Саши Черного или Петра Потемкина. Василий Каменский[132], все его творчество может быть сравнено в истории с деятельностью В. Ф. Раевского[133], декабриста до декабристов. Таких случаев очень много, даже из самого близкого нам времени. «Народная воля», например. Миф Желябова и Перовской. Совершенно забыта и даже в романах не упоминается Мария Николаевна Ошанина[134]-Баранникова-Оловянникова — заграничный представитель Исполнительного комитета «Народной воли» — организовавшая убийство Судейкина[135] и проведшая всю дискуссию со Степняком.

С именем Маяковского мы связываем все новаторское, все передовое, все революционное в литературе. И вносить поправки в этот образ — (неприличное) занятие даже для Пастернака, тем более, что Пастернак прибавил к этому пересмотру еще и все лучшее в своих стихах, чего он добился не то, что рядом с Маяковским, а то, что не противоречило Лефу. «Высокая болезнь» была напечатана именно в Лефе, хотя была, конечно, не вполне по вкусу Маяковскому. Зато «Лейтенант Шмидт» и кусочки из «1905 года» напечатаны Пастернаком уже в «Новом Лефе» и заслужили похвалу редактора как творческие свидетельства перестройки и сближения позиций. К сожалению, именно в это время взорвался сам «Новый Леф» — Маяковский вышел из журнала вместе с Асеевым, Кирсановым, Кассилем, Бриком. На стороне нового редактора, Сергея Михайловича Третьякова, остался Шкловский.

Маяковский давно стал мифом, и вносить какие-то фактические поправки в этот канонизированный образ я не считаю ни возможным, ни достойным. Попытка Пастернака во «Второй автобиографии» явно не дости-

гает цели, и можно только удивляться той энергии, с которой Пастернак опровергал самого себя из «Охранной грамоты», чей стиль и язык, чья проза покрепче прозы «Второй автобиографии».

Суть новаторства Маяковского заключается отнюдь не в лесенке, не в своей стихотворной практике, не в особенности своей рифмы, не в гениальной своей драматургии. Суть новаторства заключается в том, что Маяковский дышит будущим и поддерживает все новое, все передовое, что возникает на литературном пути тогдашней советской России. Горький и тогдашний крупный деятель литературы Воронский вели борьбу не просто за новое, а стремились организационно привлечь на сторону новой советской власти крупнейших представителей старой культуры, тогдашние старые таланты заставить работать, стоять на платформе новой власти. Вопрос же о спецах — важный вопрос первых лет революции. Маяковский, будучи сам «спецом», подходил к вопросу иначе: поставил свой талант на службу новому миру. Он не только не ждал и не требовал доказательств доверия нового мира к нему, а сам «наступал на горло собственной песне», сам сражался без всякой оглядки на прошлое. В этом особенность и его индивидуальной позиции, и некое объяснение его кружковой нетерпимости, его литературного нигилизма. Собственную совесть Маяковский считал высшим прибором, дающим самые точные показания в литературной лодке.

Все это в общем известно из истории литературы, не только из мемуаристики, а из более солидных, более ответственных изданий вроде многолетнего исследования В. О. Перцова.[136] Следует лишь заметить, что сам Перцов во время раскола, вернее, распада, «Нового Лефа» был целиком и полностью против Маяковского. «За» были Брик, Лиля Юрьевна Брик, Асеев, Кирсанов и Кассиль. Эти лица и составили группу «Рэфа»[137], явно не нашедшего себе места в такой, казалось бы, многокрасочной картине литературной жизни 20-х годов. «Рэф» был быстро распущен личным письмом Маяковского, и Маяковский вступил в РАПП[138], не видя никаких других путей, достаточно ясных и обещающих горизонтов.

Тогда были блаженные времена Румянцевского музея, только что ставшего Ленинской библиотекой и не построившего еще нового своего, серого здания. Дом Пашкова — там я встретился впервые с футуризмом. В те блаженные времена выписка книг не ограничива-

лась ни в количестве, ни в продолжительности чтения. Поскольку книга за книгой, журнал за журналом воздвигались ежедневно передо мной на кафедре библиотечной, похожей на церковную кафедру проповедника, и мы не знали, для кого заказывали эту мебель: для храма Христа или для Ленинской библиотеки. Мне это не было важно. Я ежедневно уносил свою добычу на несколько часов в угол за один из столов и лишь поздно вечером возвращал. В библиотеке был и буфет, не очень богатый, вроде бутербродов с кетой и черным хлебом, но в те дни, когда буфет работал, я оставался в библиотеке допоздна. Выписок я никаких не делал, я просто вдыхал воздух этих ранних футуристических книг. Однажды во время сдачи, а книг была целая гора, — рядом со мной раздался резкий женский голос:

— Вот эти книги, которые нам нужны. Когда вы их сдадите?

— Когда сдам, тогда и сдам.

— Ну все-таки, зачем вам ранний футуризм?

— Затем, — отвечал я вполне логично, — что я интересуюсь ранним футуризмом.

— Вы, что же, студент литературного отделения МГУ?

— Студент, но только не литературного отделения.

— А не хотите ли прийти на кружок, где изучают вопросы раннего футуризма? Вот, запишите адрес: Гендриков переулок, квартира Маяковского. Маяковский сейчас за границей, а наш кружок ведет Осип Максимович Брик. Запишите: занятия по четвергам, приходите, пожалуйста.

Так я пришел в Гендриков переулок, познакомился с Бриком и с другими участниками кружка: с Леонидом Филипповичем Волковым, который писал под псевдонимом Ланнит[139].

— Это Маяковский дал мне еще во Владивостоке такой псевдоним в редакции «Настоящего». И я теперь пишу под псевдонимом Ланнит. Работы в Москве мне Маяковский найти не мог, да <я> и сам не нуждался в такой помощи — я был заместителем редактора журнала «Слесарь», но я это все оставил и перешел на вольные хлеба.

— Но ведь вольные хлеба требуют...

— Да, я знаю, что требуют, карточку я получаю через журнал «Борьба за технику», где я работаю.

Тогда каждая литературная группа искала свою молодежь, воспитывала свою молодежь. Воспитание на

школьной парте РАППа или «Перевала»[140] было попроще, чем воспитание в Гендриковом переулке. Из молодого «Лефа» такая группа создавалась, но не успела оформиться из-за смерти самого «Лефа». Вошли Харджиев[141], Лев Кассиль и «подходили» Волков-Ланнит, Наташа Соколова.

Конструктивисты имели свою молодежь при журнале «Красное студенчество». Митрейкин[142] был ее тенором, а дирижером — Сельвинский, который в те времена назывался не Ильей, а Элий Карл.

Жил я тогда в общежитии МГУ на Черкаске, время у меня было, интерес к раннему футуризму тоже. В Гендриковом переулке и не пахло ранним футуризмом, обсуждались самые современные проблемы, от участников молодого «Лефа» требовалась не верность футуристической и лефовской традиции, а способность изготовлять оружие для современного литературного боя, подавать патроны и пистолеты старшим для поражения конструктивистских силуэтов при появлении бегущего оленя. Никакой другой роли для молодежи тут и не ждали. Что осталось от Брика, от тогдашнего вождя левых в живописи, в литературе, в архитектуре? Ленинская библиотека хранит немного карточек — его оригинальных и законченных работ после 1917 года. «Евгений Базаров», «Иван Грозный», «Камаринский мужик», либретто опер — все это самая обыкновенная халтура. Есть кое-что и более серьезное. «Непопутчица», например (1923 г.), которую «Леф» выдавал за классику лефовской прозы. «Непопутчица» — это сценарий на вечную тему роковой женщины со всеми атрибутами западного детектива, вплоть до переодевания. И, наконец, целый ряд изданий, которыми закрепилось место Брика возле Маяковского: «Школьный Маяковский», «Альманах с Маяковским», «Певец революции» и т.д. Конечно, Брик издал «Облако в штанах», этим и интересен, если пользоваться словами Маяковского. Но только ли этим? Брик много работал для кино, для первых лет кино, был редактором, соавтором ряда сценариев, но только ли это? Брик был автором ряда интересных работ, напечатанных в сборниках ОПОЯЗа, «Ритм и синтаксис» в «Новом Лефе» это работа ценного характера. Идеи структурной поэтики Лотмана[143] в большей мере перекликаются с работами Брика, только во времена Брика не было вычислительной машины.

«Непопутчица», которую предъявляли когда-то ЛЕФы в качестве, если не образцовой, то эксперимен-

тальной, истинно лефовской прозы, была литературной поделкой невысокого уровня. Немудреную очередную комбинацию на вечную тему женщины. «Непопутчица» с ее роковой женщиной-вамп была подражательством Западу и беспомощной <литературно>. «Непопутчица» никаких барьеров не брала, а скакала в хвосте многочисленных западных фильмов, на «Непопутчицу» нельзя было поставить. Второй опыт — биографический — был еще слабее.

— Подождите, подождите, — сказал Брик, выходя из-за стола, — вы заглянули ему в глаза, — сказал Брик, обращаясь к Волкову и помахивая офтальмоскопом.

— На самое дно, на самое дно.

— Да, не пишу я никаких стихов, — вмешался в спор я.

— Вот мы сейчас проверим, — сказал Брик и сел на свое место, положил на стол офтальмоскоп, и офтальмоскоп оказался обыкновенной лупой, поблескивал, впрочем, не хуже офтальмоскопа. — Ну, прочтите что-нибудь свое.

— У меня нет ничего своего.

— Ну, прочтите чужое.

— Пушкина что-нибудь?

— Нет, Пушкина здесь не надо. Прочтите кого-нибудь из современных поэтов.

— Багрицкий годится?

— Годится.

Я прочел «Стихи о поэте и романтике», которые ходили тогда по рукам.

— Вот видите, подвывает, под Есенина работает. Нет, нет, пишет, пишет стихи, да и Багрицкого — наизусть. Нет, нет, пишущим стихи сюда вход воспрещен.

— Он исправится, Осип Максимович, — сказал Волков-Ланнит.

— Но смотрите, вы за него отвечаете. Как только увидите строчку этой отравы, сейчас же мне сообщите, и вон, вон.

На одном из следующих занятий, посвященных станковой картине, почему она плоха и все-таки бессмертна, Брик вышел из-за стола, долго отцеплял брюки, зацепившиеся за какой-то гвоздик на письменном столе. Письменный стол был невелик, сам Брик был невысок, помятый диван, на котором мы сидели, стоял чуть не впритык к столу хозяина, на стене не было книжных полок, и крошечная этажерочка под рукой хозяина прижи-

малась к столу, едва давая место одному стулу впритык. Вот и весь кабинет, весь кружок молодого «Лефы» в Гендриковом переулке. Пять-шесть человек, а, может быть, три-четыре человека, оставивших одежду в прихожей. Из прихожей было две двери. Прямо, в кабинет Брика, где и сидели, и направо, где была столовая, маленькая, тесная, низкая, но не темная, и из столовой две двери: одна в спальню хозяев, другая в комнату Маяковского, низкую, тесную, узкую, но все же особую комнату. Вообще весь Гендриков производил впечатление тесноты, малости, узости. После смерти Маяковского Брик жил в Спасопесковском вместе с Примаковым[144], там было гораздо больше воздуха и движения. «Леф» как литературная группа имел еще одну загадку, один парадокс. Никто не был столь предан принципиальной «левизне» в то время, как Брик, не натаскал столько камней для строительства здания нового искусства, никто не боролся столь энергично со стихами, как Брик. И при расколе, при закрытии «Нового Лефа» Брик остался со стихами, манифест «Рэфа» подписали Маяковский, Асеев, Кирсанов, Брик, Лиля Брик и Кассиль. В «Новом Лефе», вне «Рэфа», остались все остальные во главе с новым редактором Сергеем Михайловичем Третьяковым, здесь были Шкловский и Перцов. Правда, это был арьергардный бой, «Новый Леф» вскоре закрыли, «Левый фронт» не оправдал надежд правительства.

Я тоже был на стороне Третьякова, написал ему письмо, получил ответ, литературные группы в расколах дорожили каждым единомышленником. Встречался я с ним на последнем году существования «Нового Лефа». «Новый Леф» закрыли, «Рэф» с его амнистией Рембрандта уже был вовсе худосочным изданием, бесперспективным направлением. Почувствовав это и нуждаясь в широкой аудитории, Маяковский вступил в РАПП, что было, в общем-то, вполне логично для тогдашних его настроений. В 1930 году Маяковский покончил с собой, но не из-за разочарований в РАППе, а из-за крайней, удивительной неустроенности личного быта. Ровно через два года после смерти Маяковского правительство закрыло РАПП, но, конечно, не из-за смерти автора поэмы «Во весь голос». РАПП закрыли бы и без самоубийства Маяковского. РАПП в общем-то ничего, кроме добра, Маяковскому не сделал. Никаких троцкистов в РАППе, конечно, не было, сторонники Троцкого скорее ориентировались на «Перевал» и тоже очень

усердно. Кроме Воронского, в «Перевале» никаких сторонников Троцкого и не было, поиски же их шли по самым разным направлениям, самым разным этажам советского общества. В момент самоубийства Маяковского меня не было в Москве. Доктор Жидков, мой сослуживец, бросил мне на стол газету с траурной рамкой. Какая «лодка», какой «быт»?[145] Письмо предсмертное явно патологического содержания. Свои творческие суждения, кредо по этому вопросу Маяковский уже высказал, и совсем недавно, в стихотворении «Сергею Есенину», которое я слышал из уст Маяковского не один раз. Письмо перевертывало все представления о Маяковском как лидере какого-то нового движения. Оказалось, незащищенность такова, что просит пули. У Маяковского немало стихов о любви, об угрозе самоубийства, но все они написаны другой женщине. Сначала я представлял все это самоубийство несколько иначе. Мне кажется, что Маяковский преувеличивал прямо патологически отношение к женщине как таковой, не мог ухаживать, не вкладывая всю душу в женский вопрос, где всю душу вкладывать не надо. Маяковский был самым обыкновенным неудачником, профаном по женской части и даже измены, изложенные «Лиличке вместо письма», оно гениально, но не серьезно, пользуясь выражением Дмитрия Ивановича Менделеева в отношении Льва Толстого. Пастернак также немало славил женщину, но в общей форме, свои же личные роли Борис Леонидович умело растолкал в несколько очень похожих женских фигур, и, конечно, вопрос о самоубийстве из-за женщины никогда перед Пастернаком не мог и встать. Сами стихи давали разрядку, уход от вопроса. Стихи не дали такой разрядки для Маяковского, и роковым и нелепым образом увеличилась зависимость от этой проблемы. Роман с Татьяной Яковлевой — в том же ряду Маяковских страстей. В сущности, Маяковскому было все равно, куда приложить усилия, и Вероника Полонская — отнюдь не худший образец. Самоубийств из-за женщины немало в истории. Буланже[146], покончивший с собой на могиле своей любовницы, Лассаль...[147] Есть у меня и другое объяснение, более вульгарное, которое дал мне один родственник Маяковского, вернее, его хороший знакомый. Это объяснение я дал в рассказе «Человек с китайским лицом». Время действия «Человека с китайским лицом» — 1932 год, не прошло еще двух лет с 14 апреля 1930 года.

ШАТУРТОРФ

Беседу с инженером Карелиным никак не удавалось организовать в Москве. Время было зимнее, самое подходящее для проверки эффективности способа Карелина. Карелин был изобретатель круглогодичной добычи торфа, и вот беседу с ним в самые горячие зимние дни и надо было провести. Карелин же жил там, где родился, учился и вырос — в 130 км от Москвы, в Шатуре. Шатура была первой электростанцией, дающей лампочку Ильича в московские деревни еще до колхозного времени. Шатура была электростанцией на торфу, а торф резал инженер Карелин в семи километрах от Шатуры на разъезде Шатурторф. Зимой торф не добывали, торф — дело серьезное. Но Карелин запатентовал круглогодичную добычу торфа, фрезу какую-то изобрел необыкновенную. Поднималась метель, но это меня не смущало, и дело было все в зиме, в снеге, в метели. На Шатурторфе от разъезда до конторы Шатурторфуправления километров семь — вокруг необозримые торфяные поля. Управление было приближено к производству добычи. Метель, снежные заносы тоже были предусмотрены. В двух шагах от железной дороги был возведен рубленый дом приезжих на 4 койки. Было, где переждать метель. Об этом доме приезжих я знал еще в Москве и смело постучал в морозное стекло. Засов откинулся, дверь открылась. заведующий домом приезжих был одноруким. Комендант, он же сторож, директор, повар, объяснил, что надо предъявить документы. Он объяснил также знаками, что в доме приезжих ни буфета, ни столовой нет, но есть кипяток, титан стоит на кухне. Кроме меня, в гостинице этой было два человека. Один в форме наркомвнудела. Метель держала их третьи сутки. А второй — седовласый, быстроглазый, с монгольским лицом, быстро передвигался.

— Вы кто?

— Я журналист, ловлю вот инженера Карелина.

— Он здесь, здесь, то есть — я хотел сказать — там, за этими семью километрами метели. Ну, давайте знакомиться. Я Левенталь.

— Этого для меня мало.

— Но что ж еще? Я сын еврея Левенталя, который выиграл в 1912 году двести тысяч. Мы еще успели скупить дома в Армянском переулке, и вдруг революция, крах. Сейчас я юрисконсульт в Совкино. Мой отец был скорняк, трудовой еврей, даже не выкрест, и вдруг...

— Революция, — подсказал я.

— Отнюдь...

— Война, — подсказал я, считая в уме годы и события.

— Отнюдь не война, — медленно и грозно сказал монголообразный собеседник, вглядываясь в снежный узор окна и повернувшись ко мне <нрзб>. В 1912 году мой дед выиграл двести тысяч, пролетарий стал миллионером. В Армянском переулке мы купили дома. Дом закупить надежнее всего, и дальше взлетели в небо акции. Меня отдали в гимназию, вместо сшибота. Вот тут-то я познакомился с Лили Юрьевной Брик и ее сестрой Эльзой. Надо было быстрее перестраивать быт применительно к новой перспективе, потверже стоять на земле. И только мы приспособились к высшему обществу, как вдруг...

— Революция, — подсказал я.

— На этот раз вы угадали. В революцию нас не только выселили из наших прекрасных домов, укрепленных навеки, а лишили прав и семью трудового скорняка. Левенталь еще не закончил свои полеты. Куда я <поеду>, где найду место? Я юрист, в войну кончил Московский университет <нрзб>. Вот почему я здесь. Я уже вошел в литературу с книжкой <«Земляничкой»>. Эльза упоминала обо мне как о человеке с корейским лицом. Вот извольте видеть на странице.

— Я верю, верю.

— Я лишенец, меня бросила жена, писатель с ней живет, тоже живет в моих домах на Армянском, но я не обижаюсь, все это суета, эти дома.

— А как же Маяковский?

— А вы кого знаете из нынешних литературных дам?

— Только Лили Юрьевну Брик и Ларису Михайловну Рейснер.

— Так это же небо и земля, Брик и Рейснер. Представьте себе, если бы в Афганистане была с Раскольниковым Лили Юрьевна, ведь она отдавалась бы каждому афганцу, и не Лариса бежала бы от мужа по горным ущельям, пересаживаясь с коня на самолет, а сам герой Октября... Но, наверно, дипломатический этикет сковал бы его движения...

— Возможно, но вообще-то Лариса бежит от Раскольникова после пяти лет счастливой семейной жизни по чисто физиологическому закону, исследованному Стендалем, которого Раскольников, большой <знаток>

русской классики и гуманизма XIX века, к сожалению не читал.

— Возможно, я просто вспомнил, как мне приходилось быть соседом Лили Юрьевны, гимназистки еще, на концертах, так буквально чувствовал, что твоя соседка готова отдаться любому талантливому скрипачу.

— Мне здесь ночевать.

— Ну, что ж, приходите пить кофе... Муж смотрел на измены жены более, чем снисходительно, а потом нашел какую-то другую женщину, и десятки лет прожила эта счастливая пара. А Маяковский не хотел. Его самоубийство — патология чистой воды. Полонская тоже отказала ему, ибо стихи — это не аргумент в такого рода ситуациях. Не то, что Маяковский был однолюбом, однолюбов не так мало, а просто по женской части держал себя как-то странно, вроде того же «Лиличке вместо письма».

<1962, н.1970-х гг.>

ЕСЕНИН

Смерть Есенина — это вроде ухода Толстого — выполнен, наконец, вечный, всюжизненный свой обет с тем, чтобы угроза не превратилась в трепотню. Есенин всю жизнь угрожал самоубийством, с первой своей сознательной стихотворной строки.

У Есенина было три темы, которые он разрабатывал: самоубийство; «Да, теперь решено без возврата...»; мать, возвращение на родину. Эти три темы он разрабатывал как мастер, а не в зависимости от душевного состояния.

Есенин был высококвалифицированнейшим, образованным профессионалом, выступающим во всеоружии современной поэтической техники, сам один из ее создателей в период его подъема — времен «Москвы кабацкой». Ужасный уход Есенина к бакинским стихам, к «Персидским мотивам», к «Балладе о 26», к «Руси советской», к «Анне Снегиной» обрек Есенина на творческое бесплодие и — на смерть. Люди, которые подтолкнули Есенина на этот путь, а их было много — от Кирова до Воронского, от Бениславской[148] до Софьи Толстой[149]. «Баллада о великом походе», «Поэма о 36», «Баллада о 26» — все это вне искусства, все это многословие, недостойное есенинского пера. Есенин был мастер профессиональный, рано нашедший свою тему, эта

тема начата в 1915 году опубликованным «Устал я жить в родном краю...», где все случившееся далее осознано и предсказано. В этом пророческом стихотворении предсказал свою судьбу, и хорошо бы проследить, как такое раннее, рано сделанное предсказание отражено на реальной действительности, реальной жизни поэта. Такие предсказания есть ведь у всех — у Пушкина, Лермонтова, Маяковского написано о своей смерти раньше, чем сами они умерли. Это вопрос психологический, насколько давит собственная оценка собственного творчества, как оказывает влияние на личную судьбу поэта.

У Есенина было две-три темы, которые он разрабатывал всю жизнь, в один день он мог написать стихотворения на разные темы, иногда противоречащие по «содержанию». Если они противоречили по содержанию, то стихотворения не противоречили по настроению. Ибо в один и тот же день поэт может испытывать разные настроения и пытаться выразить себя как прибор-самописец, отмечающий и «бурю» и «ясно» в один и тот же день, даже если общественная погода и не сменилась в этот день. Кстати, общественная погода меняется очень медленно, вне связи с сейсмографом личной жизни поэта. Есенин был образованнейшим человеком, профессионалом, а его повели в серость, к снижению критерия эстетического, самого важного для поэта и, особенно для Есенина, что «доказала» его смерть.

В одной из своих автобиографий Есенин написал: «Белый дал мне много в смысле формы, а Клюев и Блок научили меня лиричности». Что это значит? Белый был великий реформатор русского стиха, укороченной строки, управления стихом. Русский стих делится «до Белого» и «после Белого», все это в чисто формальном плане. «Клюев и Блок научили меня лиричности». Что это значит? При внешне традиционной форме ямба, скажем, Клюев показал, как подключать событие лично-общественной жизни к поэтическому событию, факту, как делать его личным. И Клюев, и Блок были подлинными учителями Есенина в этом направлении. Не следуя за архаикой Клюевской строки, Есенин, тем не менее, по-клюевски обобщал и пользовался логикой Блока в поэтической строке. Старое, равнодушное было забыто. Есенин много учился у Клюева, много учился и у Блока. Поэтому — отношение Бениславской к Клюеву, «ничтожная личность, когда-то крупный поэт». Клюев всегда был «ничтожной личностью», как и Вийон[150] и не

переставал быть поэтом до самой смерти, как и Вийон. Вполне естественно было показать первому учителю самое последнее, предсмертное, и Есенин это сделал, прочел Клюеву «Черного человека».

«Богатая баба» (Клюев). Богатство Айседоры Дункан и было душевным богатством. Очень много значила она в жизни Есенина. Он подарил ей «Пугачева» с надписью: «За все, за все тебя благодарю». Поэт несомненно имел в виду и силу своего чувства к Дункан, и страдания, которые достались на его долю, разрыв с Дункан, как с Богом. Я был на похоронах Есенина, когда коричневый гроб трижды пронесли вокруг памятника Пушкину на Тверском бульваре. Посмертная судьба поэта была предсказана в том прощании. Стихи Есенина были его судьбой, и в этом главное, самое важное. Именно потому, что на строках Есенина выступает живая кровь, отходят на второй план художественные просчеты, шероховатость отдельных строк и строф. У Есенина мало безупречных стихотворений. Чуть не в каждом есть явно слабые строки, есть и целые стихотворения (например, «Брюсову», не выдерживающее никакой критики, это не стихи). Впрочем, у какого поэта нет плохих стихов? Но у Есенина есть и такие чудеса, как «Несказанное, синее, нежное...», «Отговорила роща золотая...» Их достаточно, чтобы дать Есенину бессмертие в русской лирике. Стихи Есенина были его судьбой, все его стихи пронизаны огромной любовью к России, к родине.

Если крикнет рать святая:
«Кинь ты, Русь, живи в раю!»
Я скажу — «Не надо рая,
Дайте родину мою!»[151]

И еще:

Я буду воспевать
Всем существом в поэте
Шестую часть земли
Названьем кратким — «Русь»[152].

В 20-е годы это страстное утверждение было немодным, но в высшей степени принципиальным, искренним, мужественным, как показало время, глубоко верным. У Есенина было необычайно чистое поэтическое горло, лирический голос удивительной чистоты. Трудно сказать, кого из русских поэтов можно поставить рядом с

Есениным по непосредственности, безыскусственности, искренности, правдивости лирического тона. Песенность была даром Есенина. Его стихотворные строфы всегда делятся на отдельные строки по смыслу, как в песне — то самое качество, от которого уходила Цветаева. У Есенина было два учителя: Блок и Клюев, все остальные влияния были легко преодолены. Даже к имажинизму Есенин был подготовлен именно Клюевым, и когда-нибудь литературоведы разберутся в этом. Не будь «Пантократора» и «Кобыльих кораблей», Есенин мог бы быть тем русским поэтом, с которого любой человек может начать приобщение к поэзии, начать учиться любить, чувствовать и понимать стихи. С Пушкина нельзя начинать, Пушкин — поэт для «взрослого» читателя. И не только потому, что нужен большой личный опыт, чтоб хорошо почувствовать Пушкина, но и потому, что понимание Пушкина требует значительной читательской культуры, общей культуры, поэтической культуры, а о Лермонтове и Тютчеве и говорить нечего. В русской литературе есть два поэта, с которых можно начинать любить и понимать стихи. Это — Некрасов и А. К. Толстой. Есенин мог быть третьим.

«Москва кабацкая» — документ большой художественной силы. С этим циклом связано одно любопытное наблюдение, которое ни один литературовед в мире еще не обнаружил. Есенин необычайно популярен в так называемом преступном мире, среди уголовников, рецидивистов. Татуировки, цитаты из Есенина («Как мало пройдено дорог, как много сделано ошибок») встречаются у воров-профессионалов очень часто. Воровской мир не любит стихов, но для Есенина сделано исключение. Уголовной тематикой в 20-е годы увлекались многие литераторы: Каверин, Бабель, Вера Инбер, Сельвинский и многие другие. Ни одно из этих произведений не привлекло ни любви, ни внимания уголовников, своим поэтом воры считали только Есенина. И тут дело не в уснащении стихотворных строчек матерщиной, ни в хулиганстве в жизни и стихах. Есенин поэтизировал ряд мотивов чисто уголовных, вошел в глубину уголовной психологии. Лучший пример — воспевание женщины-матери при демонстративном презрении к женщине-жене, к женщине вообще. Это — чисто уголовная концепция, не встречающаяся нигде, кроме воровского мира. «Ты жива еще, моя старушка» и «пей, выдра, пей». Это не единственный случай совпадения «взглядов». Конечно, уголовникам нет дела до волшебства

есенинских стихов о России, о русской деревне, русской природе. Есенинский пейзаж не аллегория, не олицетворение. Пейзажные образы Есенина — это не очеловеченная природа, а просто поэтические сравнения без символики. «Отговорила роща золотая...» — исключение. Пейзажная лирика Есенина оставила много яркого, своеобразного.

Есенин поэтизировал животных. Стихи об ощенившейся суке, о застреленной лисице написаны с величайшей теплотой. Стихи о животных написаны без всякого подтекста. Животные просто включены Есениным в мир людей и так же интересны ему, как люди. Выдающийся поэт, для которого стихи были судьбой, Есенин вводит нас в великую русскую лирику XX века.

«Письмо матери» (1924 год)

«Письмо матери» по своему содержанию не имеет ничего общего с реальными обстоятельствами жизни поэта. Есенин жил со своей матерью трудно, плохо и несогласно. Если какие-то черты реальности есть в известной стихотворной паре «Письмо матери» и «Ответ», то в тексте стихотворения «Ты жива еще, моя старушка?..» этих реальностей нет. «Письмо матери» представляет собой художественную формулу, поэтический документ, а не бытописание. Мы к нему и подойдем, не выискивая того, чего в нем нет, и не упуская с глаз того, что в нем прямо-таки сверкает. «Письмо матери» — это совершеннейший образец науки звуковых повторов.

Ты жива еще, моя старушка?
Жив и я. Привет тебе, привет!

«Жив», «жива», «привет», «привет». Но кроме этого применения повтора в открытом виде, есть и более тонкое крепление стихотворной строки. В помощь шипящей «Ж» в русской фонетике заменяет то «Ш», то «З».

Пусть струится над твоей избушкой...

Словом «струится» не только надежно найдена рифма к слову «старушка», словом «струится» был найден более выразительный звуковой повтор.

Тот вечерний несказанный свет.

Строка действительно прекрасная. Но почему? Потому что буква «Ч» в слове «вечерний» перекликается с буквой «Ш» в слове «старушка» в первой строке, а самое последнее — «тот вечерний несказанный свет» — состоит из трех «З», трех «В», трех «Т» и четырех «Н», одни и те же согласные начинают и кончают строку: «Т-Т-В-С-В-Т».

Пишут мне, что ты, тая тревогу...

Целых пять «Т» в строке.

Загрустила шибко обо мне...

«С-Т»: «грустила», «часто», «в старомодном».

Что ты часто ходишь на дорогу...

«Дорога» — это повтор к слову «старомодный», а «старомодный» — рифма к слову «старушка». «Ветхий» связано со словом «свет» — главным словом стихотворения.

И тебе в вечернем синем мраке...

Несказанный свет, льющийся в душу поэта, исчез и отнюдь не случайно. «Тот вечерний несказанный свет» превращается в «мрак», «синий мрак».

И тебе в вечернем синем мраке
Часто видится одно и то ж —
Будто кто-то мне в кабацкой драке
Саданул под сердце финский нож.

Щелкнуло «Ц» в слове «кабацкой» и отозвалось в «сердце» следующей строки. Вологодский глагол «саданул под сердце» не просто усиливает эмоциональную энергию стихотворения, но является ближайшим, как всегда у Есенина, звуковым повтором к «сердцу»: «саданул под сердце».

Первый узор: «только ты». Второй узор: «на рассвете», «раскинется», «по-весеннему», «старый сад». Третий узор: «восемь», «Вернусь», «ветви», «весенний». «Не буди» как подключение к повторам следующей строфы.

Седьмая строфа:

Не буди того, что отмечталось,
Не волнуй того, что не сбылось, —
Слишком раннюю утрату и усталость
Испытать мне в жизни привелось.

Общая надежная кассета: «не буди», «не волнуй», «не сбылось», а также: «утрату и усталость».

Восьмая строфа:

И молиться не учи меня. Не надо!
К старому возврата больше нет.
Ты одна мне помощь и отрада,
Ты одна мне несказанный свет.

Первый узор: «молиться», «меня». Второй узор: «не буди», «не учи», «не надо». Третий узор: «ты одна», «ты одна». Вместо «тот вечерний несказанный свет» — «ты одна мне несказанный свет». Замыкающие согласные остаются прежние: «тот» заменяется на «ты одна», что сохраняет звуковую характеристику строфы и усиливается лишней буквой «Н».

Четвертая строфа:

Ничего, родная! Успокойся.
Это только тягостная бредь
Не такой уж горький я пропойца,
Чтоб, тебя не видя, умереть.

«Ц» из «пропойцы» перекликается с «кабацкой дракой».

Пятая строфа:

Я по-прежнему такой же нежный
И мечтаю только лишь о том,
Чтоб скорее от тоски мятежной
Воротиться в низенький наш дом.

Тут несколько звуковых узоров. Первый: «по-прежнему», «нежный», «такой же нежный». Второй узор: «Нежный низенький наш дом». Третий узор: «такой», «только о том», «от тоски». Четвертый узор: «мечтаю», «мятежный».

Шестая строфа:

Я вернусь, когда раскинет ветви
По-весеннему наш белый сад.
Только ты меня уж на рассвете
Не буди, как восемь лет назад.

Совершенство художественной ткани «Письма матери» очень велико. В одной и той же строфе встречаются различные звуковые узоры, гармонирующие между собой и подчиненные единой эмоциональной цели. Эмоциональ-

ная энергия зависит от беспрерывного нагнетания повелительного наклонения различных глаголов. Все эти многочисленные «не» являются надежным звуковым повтором, механически обеспечивающим поэту внимание слушателей. Эмоциональный эффект зависит от включения в строку различных согласных и определенного порядка повторения этих согласных. У этого замечательного стихотворения есть еще одна звуковая особенность. В каждой строке этого длинного стихотворения присутствует шипящая буква. Вот эти слова: старушка, избушка, вечерний, пишут, шибко, часто, вечерним, мечтаю, чтоб, наш, шушуне, что, учти, больше, шибко, часто и так далее.

Мой путь

Есенин писал стихи день и ночь в детстве, в юности, в зрелые годы. Он оставил нам весьма энергичную запись по этому поводу:

Тогда впервые с рифмой я схлестнулся.
От сонма чувств вскружилась голова.
И я сказал: коль этот зуд проснулся —
Всю душу выплещу в слова.

(Мой путь. 1925 год)

Есенин так и поступил, но схлестнулся он не только с рифмой, а с гораздо более важным для русского стихосложения обстоятельством — звуковыми повторами, чередованиями одинаковых согласных букв, что и сделало Есенина поэтом. В приведенном нами признании — четверостишии видно, как умело расположены звуковые повторы.

Впервые — рифма, вскружилась, не кружилась, а именно вскружилась, чтобы добавилось лишнее крепление к чувству. «И я сказал» — «С-К-З-Л». Стихи писал высококвалифицированный мастер, хорошо знающий, где и в каком количестве укреплять строку шипящими. «Всю душу выплещу в слова».

В строке 4 «В», 2 «Л» и 2 «Щ». Так поступает Есенин в каждой строке каждого стихотворения. Пример того же «Моего пути»:

Тогда в мозгу, влеченьем к музе сжатом,
Текли мечтанья в тайной тишине,
Что буду я известным и богатым,
И будет памятник стоять в Рязани мне.

«Тогда — текли, мозгу — музе — мечтанья, тайной — тишине, влеченьем — мечтанья» — четыре разных звуковых узора. «Известно» перекликается с «Рязанью», а «будет» и «богатым» начинается с одной буквы. Еще дальше из того же стихотворения:

И, заболев
Писательскою скукой,
Пошел скитаться я
Средь разных стран,
Не веря встречам,
Не томясь разлукой,
Считая мир весь за обман.

Не надо быть стиховедом, чтобы легко различить эти «С-К», «С-К-Т», придающие стиху крепкую звуковую форму. Вот это свободное письмо, не знающее ни натуги, ни принуждения дает в результате чисто арифметические комбинации букв. Этот результат — поиск образа, мысли, метафоры с помощью звуковых повторов и дает Есенину право на перо поэта.

«Мой путь» — это стихотворение последнего года жизни Есенина.

Как всякий поэт, Есенин был цитатен, то есть придавал стихам большее значение, чем они имеют в жизни обыкновенных людей. Есенин был мастером самой высокой квалификации, притом быстро растущей, просто удивительно сравнивать его переписку с Бальзамовой[153], последнее письмо 1916 года, и думать, что через год Есенин написал «Ключи Марии». В этом очень кратком пути к вершинам искусства немалую роль, самую положительную сыграла Айседора Дункан, энтузиастка, революционный интеллигент, приехавшая служить советскому народу. Она ввела Есенина не в круг людей большого искусства, а в круг его идей, его воздух.

<1970-е гг.>

АХМАТОВА

Самым важным в наследстве Ахматовой, в личности Ахматовой, в жизненном явлении, называемом «Ахматова», в единстве человека и его дела: стихах, жизни?

Это — великий нравственный пример верности своим поэтическим идеалам, своим художественным принципам. Защищая эти принципы как жизнь, как быт, Анна

Андреевна много пережила, много приняла горя, не выпуская своего поэтического знамени, держала себя в высшей степени достойно. Премия Таормины[154], посещение Италии через полвека («последний раз я была в Италии в 1912 году», — говорила Анна Андреевна), оксфордское чествование, мантия доктора наук[155] — все это ведь события последних двух-трех лет «Бега времени»[156].

Я расскажу вам один эпизод из жизни Анны Андреевны. Несколько лет назад на одном из своих приемов (а ее суетность, потребность в болельщиках хорошо известны) на ней лопнуло платье, шерстяное, старое платье, которое Анна Андреевна носила с десятых годов, с «Бродячей собаки»[157], со времени «Четок»[158]. Платье это пришло в ветхость и лопнуло на одном из приемов, и гости зашивали это платье на Анне Андреевне. Другого не было у нее, да и приема не хотелось прерывать. Так вот, это лопнувшее шерстяное платье в тысячу раз дороже какой-нибудь почетной мантии доктора наук, которую набрасывали на плечи Анне Андреевне в Оксфорде. Это лопнувшее шерстяное платье в тысячу раз почетнее оксфордской мантии, в тысячу раз больше к лицу Анне Андреевне.

Что поражает в Ахматовой последних лет? Ее молодая сила. Стихотворение «Родная земля»[159] — великолепное стихотворение.

Что лучше — Ахматова первых стихов или Ахматова «Бега времени»? Акмеистические идеи ранней Ахматовой обогащены введением подтекста, обращением к вечности, символикой, вторым планом, «утяжелением» стиха, что ли.

Я не знаю, лучше ли эти стихи ранних или нет, знаю только, что стихи «Ты письмо мое, милый, не комкай...» и «Звенела музыка в саду...»[160] были стихами юности моей, и вот я состарился и читаю эти стихи всегда с теплой улыбкой.

Может быть, поэтическое имя Ахматовой и не так велико по сравнению с именем Блока или Пастернака, оно в том же высшем ряду русской лирики XX века, который включает имена: Анненского, Белого, Пастернака, Мандельштама, Цветаевой, Ходасевича. Эти имена — лучшее, что есть в русской поэзии XX века. И чем они меньше, хуже, чем поэты пушкинской поры? И без этого наследства нет русской лирики.

Даже второстепенные имена значительны: Гумилёв, Маяковский, Хлебников, Есенин, Волошин, Кузмин,

Бальмонт — составят славу поэзии любого народа. Это наследство включает так много — Блок — совершенно неизученный огромный поэт — что каждая публикация Пастернака, Мандельштама, Цветаевой показывает, что целый ряд наших поэтических имен живет по чужому литературному паспорту, все это лишь эпигоны, подражатели, мародеры, а не новаторы и открыватели новых путей. Сказать «я открываю мир» — вовсе не значит этот мир открыть.

Конфузы эти объясняются тем, что нарушена связь времен, нарушена преемственность русской поэтической культуры. Изучение Ахматовой и любовь к стихам Ахматовой как раз и помогут эту связь восстановить. Попутно: Ахматова была ревностной сторонницей классических русских размеров стиха, канонических размеров, прекрасно понимая всю бесконечную силу, бесконечное разнообразие, безграничную возможность русского классического стиха. В этом Ахматова — тоже пример бескомпромиссности.

В Ахматовой жил живой интерес к современности, к любому событию общественной или литературной жизни. Анна Андреевна писала пьесу[161]. Всякий поэт, вообще всякий пишущий человек хочет написать пьесу, это закон. Написать пьесу очень трудно. Из русских писателей разве только Леонид Андреев писал настоящие пьесы. Вот она увлеченно читала куски, пьесу пыталась решить, ну, если не в плане театра абсурда, то далеко от классических образцов, объясняла замысел сложный, сюжет извилистый. Ее спросили:

— А чем кончается ваша пьеса?

Анна Андреевна живо прищурилась — своим знаменитым прищуром, описанным еще в десятых годах — и ответила резко и живо:

— Нынешние пьесы ничем не кончаются.

Сейчас нет стихов, и хотя никто иной, как Анна Андреевна, так недобро пошутила насчет золотого века — все же это только шутка. Масштабы смещены, оценки искажены.

На похоронах, на этом самом московском прощании, что ли, я не знаю, как назвать утро во дворе морга <больницы> Склифосовского 9 марта 1966 года. Я стоял на улице, и ко мне подошел мой знакомый, работник одной из редакций, и говорит:

— Вы, Варлам Тихонович, все время на улице?

— Да.

— Ах, боже мой, я завозился там около гроба, задержался. Говорят, сам Евтушенко приезжал. Какая честь! А я-то там около гроба и просмотрел самое главное.

Вот какие печальные бывают события. Это тоже свидетельство, что связь времен разорвана, что нужно сделать очень много, чтобы ее восстановить.

Ведь это звучит в высшей степени неприлично в некрологах. Еще месяца не прошло с ее смерти: много занималась переводом, обогатила перевод. Так и о Пастернаке писали: выдающийся переводчик. Хотя занятия переводом были вынужденные. Половина стихов Анны Андреевны издана античным тиражом — в одном экземпляре.

У Анны Андреевны были ошибки. Это ее некоторая суетность, желание давать интервью, не всегда удачные. Ей было бы к лицу быть судьей времени, а хотела выступать подавальщицей мечей в литературных турнирах. Я еще надеюсь рассказать об Ахматовой.

Мне уже приходилось указывать на важность изучения принципов акмеизма. Символизм не менее важен, но его важность бесспорна, я считаю Пастернака последним символистом и его роман считаю скрытой попыткой дать символ романа. О символизме как литературном течении написано мало, все еще впереди.

Еще одно. Анна Андреевна была представительницей русского Ренессанса XX столетия, характером современным, ничуть не менее значительным, чем пресловутые характеры Возрождения.

С Анной Андреевной Ахматовой я познакомился в 1965 году уже после своего воскресения из мертвых наряду с многочисленными эксгумациями того времени. И эксгумация, и воскрешение из мертвых шли по самым различным каналам. Коса эта косила очень широко. Я возвратился не с семьей — вот особенность моего тогдашнего личного возвращения, а вместе с тем кругом — Пастернак входил в это число — к которому принадлежала и сама Анна Андреевна. Так что все милости, все поливки приходили именно на эту почву. Это не была почва репрессированных военных, вроде Тухачевского и Якира, не была также кругом таких людей, как Крыленко[162]. Это был круг людей искусства со всеми его качествами не историков, как Лукин (Антонов), или Фридленд[163], не ученых, не героев, жертв пятиле-

ток, вроде Грановского[164]. Я уже жил в Москве, печатались кое-где стихи, отгремело дело Пастернака. Анна Андреевна была волею судеб зачислена в ряды прогрессивного человечества и энергично выдавала как таковую причастность к тайнам большой политики, тайнам вечной страсти. Словом, всячески разъясняла суть, вес и интерес к такого рода времяпровождению. Анна Андреевна всячески и сама дула в это кадило. Зная мой характер, меня тогда предупредили о, мягко выражаясь, эгоцентризме будущей моей собеседницы, эгоцентризме, к которому она привыкла.

— Давайте вовсе не пойдем.

— Нет, надо идти, раз уговорились. Если будет кто еще, скажете, что вы просите встречи завтра.

Но просить завтрашней встречи не пришлось. Нас приняли сейчас же. После Анна Андреевна говорила, что разговор не получился. Как бы он мог получиться? Я смотрел на нее как на медицинский сюжет. Потом Анна Андреевна жила в Ленинграде, в Комарове, а в Москву приезжала время от времени по делам или без оных, останавливалась у знакомых и «давала приемы». Эти приемы Анна Андреевна собственноручно регистрировала в бархатной книге. Попасть на этот прием считалось честью, о времени сговаривались, /нрзб/, уплотнялись не хуже. Я просто хотел ей рассказать кое о ком из личных ее знакомых, о судьбе которых я наводил справки на Колыме. Никаких таких сведений не потребовалось. Анна Андреевна, подбоченясь, излагала, как она боялась Парижа, <боялась> поехать в Италию, на ней давно уже не было того самого единственного шерстяного платья, которое лопнуло во время неосторожного и слишком резкого движения во время одного из приемов. Я мог бы обо всем этом напомнить, переспросить, авторизировать, так сказать, этот роскошный эпизод. Вместо этого я слышал только трескотню о том, как она боялась в Париже — чего, неизвестно. Все выглядело низкопробным балаганом, ординарным спектаклем, и я попробовал прервать эти ламентации, почитать стихи, чего в сущности слушать я не люблю и сам, не читаю в гостях. Анна Андреевна развернула свою бархатную тетрадь и читала, читала рукопись пьесы какой-то. Наконец, мы распрощались. Антенна моя так была настроена четко, так отлично работала, что несмотря на этот репремант неожиданный, я легко написал несколько стихотворений о ней. Анне Андреевне было о чем за-

ботиться, таланта у нее большого не было, и выяснилось это в первых же книжках, в «Четках», в «Белой стае». Москву приучали тогда к «Поэме без героя». «Поэму без героя» я читал еще на Колыме сразу после войны не то у Португалова, не то у Добровольского[165], а потом перечел ее повнимательнее в Москве. Хочется возразить самым решительным образом Чуковскому[166], который хвалил эту поэму за новизну стихотворного размера, гениальное новшество. Это гениальное новшество было плагиатом Анны Андреевны у Михаила Кузмина «Форель разбивает лед». Заимствование поэтической интонации еще у современника — тяжкий грех поэта, тяжкий грех и критика, не заметившего грубого плагиата. Время было какое-то шаткое, Журавлев[167] отомстил Ахматовой, напечатав ее собственные стихи под своей фамилией. Чего не бывает в поэзии, чего не бывает в поэтическом быту? Все стихотворения Ахматовой последних лет — не более, как возвращение на позиции символизма, победа символизма над акмеизмом — этой узенькой тропой русской поэзии, где не удержалась ни Ахматова, ни Мандельштам, ни Гумилев, ни Зенкевич, ни Нарбут. Начинала Ахматова, прямо сказать, отлично, и хоть Троцкий[168] называл ее «гинекологической поэтессой», это-то не должно было смущать Анну Андреевну. Даже я, существо и поэт нынешнего, послеахматовского века, прошедший через футуристический нигилизм Маяковского, Асеева, испытавший личное давление фактовика Сергея Михайловича Третьякова, отдал должное ахматовским строкам. Даже один из моих романсов начинался цитатой из Ахматовой:

Не смотри ты, не хмурься гневно,
Я любимая, я твоя,
Не пастушка, не королевна
И уже не монашенка я.[169]

<1970-е>

БЛОК И АХМАТОВА

Блок не любил Ахматову. Вся история их личных отношений — а они были знакомы друг с другом около десяти лет и жили в одном городе — Петербурге — представляет собой историю уклонения Блока от всякого более короткого знакомства. Когда через 40 лет после

смерти Блока Ахматова обратилась к своей памяти[170], оказалось, что ей нечего сказать о Блоке. И это не случайно и возникло по причине самого Блока, а не Ахматовой. Историки литературы и литературоведы пытаются затушевать это обстоятельство биографии двух поэтов и совершенно напрасно.

Почему Надежда Яковлевна с такой настойчивостью заставляет думать о старческом склерозе, считая нужным упомянуть с первой фразы знакомства:

— Вы знаете, конечно, что существует два акмеизма: один Гумилева[171] и Городецкого[172], другой — Ахматовой и Мандельштама. Так вот мы — из этого второго течения.

Никакого второго течения тут нет, а есть желание избежать смертельного удара Блока[173], ибо в предсмертной статье «Без божества, без вдохновенья» Блок громил Гумилева и Городецкого, выделяя из «Цеха» Ахматову как пример «печальной лирики», не соответствующей миру акмеизма.

Современный акмеизм, вернее, та тень акмеизма, которая бродит по русской земле, по русской поэзии, стремится подчеркнуть это разделение, обособление, а не общность. Вместо того, чтобы подчеркнуть широту школы от Нарбута[174] до Лифшица[175], любой бывший акмеист старается ее сузить и, главным образом, отречься от Гумилева и Городецкого. Это делается не потому, что Ахматова и Мандельштам дорожат своим, не гумилевским направлением, творческой истиной, добытой не в Гумилевских шахтах. Причина этого явления другая. Отказаться от Гумилева и Городецкого необходимо потому, что разгрому этой группы Блок посвятил последний год своей жизни. «Без божества, без вдохновенья» написана в 1921 г.

У Блока в его дневниках и записных книжках среди тех трехсот женщин, которые ему были близки, были и поэтессы, и не поэтессы, акробатки, упоминаемые в записных книжках тем же шрифтом, что и литературные дамы и актрисы. Так что найти подтверждение о встречах с Блоком в своей собственной памяти, опираясь на записные книжки Блока, не так трудно, тем более, что эта мемуаристика назад, через сорок лет после смерти поэта. Блок не хотел встречаться с Ахматовой. Почему? На это есть свои причины, но не те, о которых пишет мемуаристика Ахматова. В чем же тут дело? В чем причина этой вечной недоброжелательности и уклонения от

личных встреч, на которые Блок был достаточно щедр? Дело, мне кажется, тут не только в назойливости Ахматовой, неприятной Блоку как прикосновение эпигона. Дело и в чисто физической несовместимости, чисто физическом отвращении к физическому облику Ахматовой. История учит, что для того, чтобы иметь успех у мужчин, вовсе не надо быть писаной красавицей. В физическом типе Ахматовой было что-то чуждое мужчинам и отнюдь не с точки зрения таланта или ума. Блок просто чуждался такого физического типа. «Переписка двух поэтов» была чисто литературным предприятием, из которых Блок не сделал выводов. Материнский добрый совет был Блоком отвергнут[176].

Возникает визит к Блоку, где Ахматова приносит Блоку три тома его произведений. На первых двух он ставит надпись «Ахматовой Блок», а на третьем вписывает мадригал, заготовленный заранее, вошедший во все собрания сочинений Блока под названием «Красота страшна — Вам скажут...».

Черновик этого мадригала показывает, как трудно он достался Блоку. Блок насильно <впихнул> в романцеро никак не дававшийся ему текст стихотворения в декабре 1913 года. Ахматовой мадригал не понравился, даже обидел ее, ибо «испанизировал». Ахматова, кусая губы, объяснила, что «испанизация» возникла у Блока невольно, потому что он в то время увлекался Дельмас[177], исполнительницей роли Кармен. Но дело в том, что знакомство с Дельмас относится к марту будущего 1914 года.

Ахматова тем же размером отвечает Блоку: «Я пришла к поэту в гости...», стихотворение самое обыкновенное, пейзажное, описательное, фиксирующее визит.

Блок публикует «Переписку двух поэтов» в журнале «Любовь к трем апельсинам», где он заведует литературным отделом. Вдохновленная этой публикацией, Ахматова шлет Блоку свой следующий сборник «Четки» (дарственный экземпляр сохранен Пушкинским домом). На этот сборник Ахматова получает довольно скоро ответное письмо. «Многоуважаемая Анна Андреевна, вчера я получил Вашу книгу («Четки»), только разрезал ее и отнес моей матери, а в доме у нее болезнь и вообще тяжело. Сегодня утром моя мать взяла книгу и читала не отрываясь, говорит, что не только хорошие стихи, а и по-человечески, по-женски подлинно. Спасибо Вам, преданный Вам Александр Блок. P.S. Оба раза, когда Вы

звонили, меня действительно не было дома». Обиженная смертельно Ахматова стала ждать ответа, но ответ никогда не последовал, хотя Блок сборник прочитал сам внимательнейшим образом. Ему понравились там четыре стихотворения и не понравились остальные шестьдесят. Ахматова сделала еще попытку послать Блоку оттиск своей поэмы «Аполлон»[178]. На этот раз на оттиске нет никаких блоковских помет. Ответ на него Блок тянул много месяцев, только в марте 1916 года ответил письмом, не оставившем сомнения в мнении Блока. Очевидно, Блок не хотел отвечать вовсе, но ответил под чьим-то давлением, возможно, материнским, и не потому, что Блок считался с мнением матери, а потому, что мать усиленно надеялась на этот брак с Ахматовой. Мать усиленно благоволила к Ахматовой, а это еще больше настораживало Блока.

Многие блоковские стихи использовались в качестве стимулирующего средства, испытанной инъекции тестостерона в художественной жизни российской интеллигенции. Почему-то за такими великолепными стихами, как «Унижение», никаких Прекрасных Дам и даже Незнакомок не искали, принимали реальность за реальность и отказывались принимать «Унижение» за поэтический символ. Почему «Прекрасная Дама» — символ, а «Унижение» не символ? Оба — символ, оба — стихи высшего качества, и это самое оправдывает труд поэта, глаз поэта, перо поэта. Следует еще точно понять, что как только стихи становятся стихами, они перестают быть бытом, оставаясь цитатой, теряют свою реальность. Поэтому в высшей степени не умны разыскания Чуковского, который уверял — аптека на углу действительно была.

Девяносто процентов русских лирических стихотворений написано ради последней строфы.

Любовь Дмитриевна Менделеева[179] обнаружила полное непонимание природы художественного творчества. Но главное было не в этом. Любовь Дмитриевна обнаружила полное непонимание физической природы своего мужа. Во время увлечения Блока Н. Н. Волоховой[180], са-

мой безопасной соперницей Любови Дмитриевны, дочь Менделеева сочла необходимым поехать к Волоховой и «лично» передать ей права на «музу» Блока. Л. Д. не захотела понять законов художественного творчества, понять такую элементарную вещь, что Волохова — только символ «Фаины», как сама Л. Д. была символом «Прекрасной Дамы». Волохова никогда не была близкой Блоку, и все же стихи лились неудержимо, подтверждая лишь один закон: для поэта есть потребность высказать свое, а оно может быть или случайным, или измененным отражением тысячи сред — водных, воздушных, где проходит луч поэзии. Волохова самым энергичным образом протестовала против посвящения, но Блок сказал: «В поэзии необходимо преувеличение — я вас вижу такой, а сам факт для стихов не имеет значения».

Возвращается сила Блока в мое сердце, которое не могли отравить никакие акмеистические яды.

Блок встретил меня оглушительным ритмом сиюминутности в «Двенадцати», которые в том же анненковском[181] оформлении махали белыми крыльями на улицах среди оберточной бумаги плакатов, газетной бумаги всевозможных оттенков, большими белыми крыльями «Двенадцати». Блестящие белые крылья «Двенадцати» смотрелись издалека, обгоняя многих, если не всех. «Двенадцать» были первой поэмой Блока, которую я услышал внутренним своим ухом, хотя там уже «дышали духами и туманами», и лестница и вечность, и рысаки, и гениальное «Унижение» я услышал и вовсе поздно. В чем тут <дело> было? как бы сказать поточнее, погрубее. В «Двенадцати» время говорило с Блоком, и он услышал его. Во всем остальном Блок говорил со временем, и оно слушало его, изредка более внимательно, изредка менее. «Скифы», поэма, не уступающая по своим достоинствам «Двенадцати», была голосом человека ко времени, а не голосом времени к нему. Мне кажется, что то, что Блок не писал стихов целых четыре года, а написал за это время ряд статей принципиальных, говорит о том, что Блок все ждал голоса Бога, такого же, который поднял его с кровати в 1918 году.

<1970-е>

ДОСТОЕВСКИЙ

«Игрок»

Первой вещью Достоевского, которую я прочел мальчиком, была повесть «Игрок» в павленковском издании, еще прижизненном, года 1879-го, что ли. Достоевский еще мог перегнуть собственным пальцем написанную этими же пальцами страстную, поспешную, казалось бы, книгу. «Игрок» продиктован за 10 дней. Но не было поспешности в словесной ткани «Игрока». Она была таким же чудом гения, подчиненным музыкальному ключу, со своим собственным ритмом, напоминающим ритмы «Пиковой дамы».

Да, Достоевский взял классический сюжет, превратил графиню в княгиню, Германа назвал Алексеем, Полиной сделал хорошо ему известную Лизу Пушкина. Все было по старой схеме, «Пиковая дама» на современном языке. Искать другой сюжет было некогда, и Достоевский воспользовался «Пиковой дамой». Роман, повесть — как это все назвать? Нужна страсть, чтобы использовать знание личное.

«Введение»

Двести кратких, почти телеграфных, гениальных строк «Введения» к «Запискам из Мертвого дома» имеет особенное значение в судьбе литературной дороги писателя, намечают пути, оглядываясь назад на последние 10 лет.

Здесь краткое подведение итогов, краткий план, вехи дальнейшего пути. Нетрудно видеть, что «Введение» написано много уже после событий «Мертвого дома», ибо из-за тюремной решетки Омской каторжной тюрьмы нельзя было рассмотреть Сибири, так что Сибирь «Введения» — это и семипалатинские впечатления.

«Записки из Мертвого дома» принесли отказ от взглядов. Нетрудно понять, что никакого отказа от прежних взглядов тут нет. Тут искание какого-то легального пути, где можно найти выход — пусть искаженный, извращенный — той бури, которая бушует в мозгу и сердце гения. Эти двести строк безупречны стилистически, но не в стилистике тут было дело. Тут было дело в краткой характеристике края, его нравственных

законов, его природы. Вот первый абзац: «В отдаленных краях Сибири...»

Разве это не характеристика Колымы? Конечно, в Восточной Сибири тундра, но это на Колыме служат чрезвычайно. Это до последнего времени известно. Недаром говорят о колымском длинном рубле для умеющих разрешить загадку жизни. Разве это не картина застолья Азбукина, заместителя начальника Юго-западного горного управления? По 20 человек садилось за стол, а ведь Азбукин получал пусть 10 тысяч в месяц, но яблоко там стоило 100 рублей. К этому добавлялась контрабандная продажа табаку. В пачке колымской, которую дневальный Азбукина по 5 рублей за папиросу продавал, выходит на 80 папирос. Продавал в розницу в арестантском бараке тем же нищим, которые считали такую покупку за счастье, ибо Азбукину из Москвы возили махорку, а не вылежанный на воинских складах, потерявший все качества табак. Даже дичь, которая летает по улицам, не такое уж преувеличение для Западной и для Восточной Сибири. В перелетах гусь — легкая дичь, небо покрыто птицей, и охотнику остается только стрелять. Да что перелет, глухари перебегают дорогу — шоссе, главную трассу, попадают под машины. Конвой, который вез наш этап, питался глухарями. Остановит машину, выстрелит из винтовки, отвернет голову, чтоб на остановке зажарить его прямо в перьях в костре, обмазав глиной. Жир не вытекает. Лопнет глиняная корочка — поели, и можно опять гнать этап. Так было в нашем этапе в августе 1937 года. Что же говорить, что было в Сибири Западной, да еще 100 лет назад.

Омск

Омская классическая арестантская транзитка — санпропускник военный необычайной производительности, быстрого обслуживания — души, души. Для солдат по два, для арестантов по десяти человек на душ — я при своем высоком росте никак не проигрываю, в бане не слежу, чтобы меня обделили водой, чтоб только кусочек мыла из рук не вырвали. Но Сибирь далеко еще от Колымы, кусочек мыла здесь суют в руку, как рекруту. Омск — это город Достоевского, город его каторги, а в наше время лучший санпропускник, лучше бутырского, лучше магаданского, первая и последняя точки нашего

вагонного пути. От Омска после Достоевского никто ничего и не ждет, кроме каторги, и действительно обслуживание в Омске образцовое. Уже к обеду мы, прошедшие душ, строились, но как ни налажено солдатское колесо, арестантский путь все же труднее, медленнее. Мы сидим, лежим, вернее, под скудным омским солнцем в яснейший из ясных, ясный день. Редкое солнце указывает, как много мы сидели в тюрьме, как плохо нас кормили и как долго длится наш вагонный путь. Хлеба по пути купить нельзя, деньги у нас отобраны при отъезде из Бутырки, и навсегда исчезли, списанные с наших счетов — как, кому это все досталось, какому-нибудь клубу НКВД списано — этого мы никогда не узнаем. Но подкожная клетчатая, жировая прослойка давно исчезла — в очереди сидят скелеты, раскрытые рубашки показывают белеющую мертвую кожу, которую слабое омское солнце не в силах согреть и обжечь.

Наш этап — три тысячи человек из московских тюрем отбывают с Красной Пресни — новой, любимой Сталиным тюрьмы в начале июля 1937 года, точно не помню, а помню, что осужден 3 июня Особым совещанием под председательством Ежова на 5 лет концентрационных лагерей с отбыванием срока на Колыме и лишением права переписки. Большой протокол <спущен> для нашего брата.

На прииск «Партизан» Северного горного управления нас привезли 20 августа. Но до этого была пересылка в Магадане, текли дожди круглые сутки. Холодные тучи опоясали скалы — бредовый сон, из которого мы и не пытались вырваться, чтобы не встретиться с явью еще хуже — трое суток работы на трассе в бухте Веселой, бесконечные трудности, когда не знаешь, что лучше: ходить на работу, ползти на работу или лежать под окриками и толчками. Я — ходил.

Вот в этом промежутке вагонном — 9 августа нас выгрузили из вагонов во Владивостоке и ночи две томили за проволокой зоны, которая <была> расчерчена для тогдашнего транзита. Значит, Омск был где-то между 1-м июля и 20-м августа. Дорога пароходом — лучший, оптимальный вариант. Пять дней у нас не было ни шторма, ни ошибок в курсе, ни бунтов. Еще бы, троцкисты — это овцы, бунтовали на пароходе только блатари или, если из 58-й статьи, то после войны, когда ясно обозначилось, чем была Колыма в 1937 году.

Значит, 5 суток морского круиза лучшего качества, сорок пять дней железной дороги, тоже все по графику,

по строгому плану, а уже 14 августа были сгружены в Магадане. Когда же был Омск? Омск я вспомнил не потому, что там жил Достоевский. Причины вспомнить Омск — другие.

У нашего эшелона был свой правительственный комиссар, в чине, впрочем, небольшом, всего старшего лейтенанта. В новенькой серо-голубой шерстяной форме, явно по заказу, чтобы упрятать под ремень толстое пузо — бледнокожий, толстый, с одутловатым лицом, с кожей, похожей на нашу, тоже от сиденья взаперти, в кабинетах, в камерах и тюрьмах. В фуражке с большим козырьком, где было укреплено золотое шитье эсесовского типа. Старший лейтенант являлся еще на Красной Пресне, отметный бездельем своим, плавным движеньем среди всеобщей суеты, посадки в вагоны. Это к нему подбегали какие-то лица за распоряжениями явно постороннего характера, ибо старший лейтенант на немой вопрос конвоира, начальника конвоя что-то отмахивался крест-накрест, решительно запрещая. Потом я узнал, что приносили какие-то передачи, посылки. В какой тайне ни отправляют арестантов, кто-то узнает, успевает предупредить родных. Но ни посылки, ни денег в дорогу нам не давали, было запрещено, и последней надеждой какой-то матери, отца, жены, брата, невесты было вручить, сунуть при отправке, сердце, дескать, смягчится. Но сердце старшего лейтенанта не смягчилось, и посылку не взяли. Я тогда еще заметил эту фигуру. Видел я сквозь решетку, как старший лейтенант двигался по перрону вдоль эшелона и белейшим платочком не то отбивал вагонную вонь, не то давал какой-то сигнал движению.

И вот в Омске среди сотен пар, отсчитанных заранее по числу мест под душем и посаженных по транзитному экономно, колено в колено, старший лейтенант снова появился и, шагая бесстрашно через колени арестантов, двинулся, двинулся прямо ко мне. Я был поражен. Глядел, как кролик в глаза удава. Жирное это громадное тело шагало через скелеты, приближалось и приближалось ко мне. Что меня может спросить комиссар нашего поезда? Что было во мне такое, что остановило на мне взгляд удава? В паре со мной, колено в колено сидел на корточках Колька Иванов — колонист из Болшевской коммуны, КРТД — пять и пять. Оказывается, старший лейтенант двигался именно к нашей паре, только не ко мне, а к моему напарнику из Болшева, вся грудь которого была наколота по всем правилам законного блатарского канона. Татуировка и привлекла внимание старлея.

— А ты как попал сюда?

— Я, гражданин начальник, — Иван подскочил, встал смирно. — Из Болшевской коммуны.

— А-а, я думал, с ними.

— Не с ними, я по ошибке.

— Жалко тебя.

У старшего лейтенанта чесался язык, и он решил произнести речь, а может быть, провести воспитательную работу, хоть самый минимум — техминимум, как говорили в те времена. Вонь арестантских тел ветер принес в тонкие ноздри лейтенанта. Я еще раньше заметил, что старший лейтенант движется вдоль рядов, как дожидаясь какой-то волны, какого-то просвета, ибо вместо противогаза у лейтенанта был только намоченный дорогим одеколоном платок. Старлей отдышался, перевел дух, зажал ноздри платком и, когда волна вони схлынула, приступил к речи.

— Я знакомился с делами вашего этапа, незавидная участь вас ждет. Но если бы спросили меня в Москве перед вашей отправкой, я бы не посоветовал отправлять вас на Колыму. Там вам не место, никаким трудом вам не искупить вины. Если бы спросили меня еще в Москве, что с вами делать, я бы посоветовал отправить вас не на Колыму, где вы, может быть, еще и не умрете, а завезти на остров Врангеля, высадить там и отрезать подвоз продовольствия.

Старший лейтенант хохотал, снова поймал волну воздуха почище и, зажав свой рот, нырнул куда-то в сторону. Много было таких развлечений у начальства в эти годы.

В июле 1937 года я вступил на землю Омска, города, в котором отбыл свои четыре каторжных года Достоевский. Конечно, Омская каторжная тюрьма, ее режим много уступал и Вишере, которая была за моими плечами в 29—31 годах. Вишера была каторжным лагерем наподобие Сахалина. На Вишере бывали и потомственные «ротские» — те рецидивисты, отбывавшие еще арестантские роты в царское время. Таких большинство из уголовников 20-х годов. Но были два человека, которые назывались каторжанчики. Так называли тех, которые отбывали еще Сахалинскую каторгу или Акатуй или Амурскую колесуху. Не то, что это были какие-нибудь лидеры, авторитеты «людей», «уркаганов». Закон <случайностей> действовал всегда, и нельзя судить по величине срока о величине вины. И в царское время — наи-

более справедливое время — в русское десятилетие 1907—1917 года во время массовых волнений удары государство наносило лишь вслепую, с плеча, без разбору. В советское же время самый принцип отсутствия вины с заменой его государственной целесообразностью исключал возможность разбирать, кто в чем виноват. Просто кличкой «каторжанчик» в лагере отмечался человек «уркаган», попавший на Сахалин.

После Омска колеса крутились быстрее, каторжная моя дорога вела к Владивостоку, к морю, к Магадану, к Колыме. Колыма же золотая была тогда лагерем уничтожения и в этой роли верно служила Сталину до самой его смерти.

Конечно, в Омске в этапе я разглядывал жирное лицо комиссара нашего поезда, старлейта НКВД, не очень обращая внимание на его вызывающие речи насчет острова Врангеля. Но все же ощущалось именно так, как предрекал старлейт на земле Достоевского в Омске.

Колыма же была Мертвым домом, Колыма была лагерем уничтожения.

Достоевский в Твери

Я такой же суеверный человек, как Достоевский, и придаю большое значение совпадению наших судеб, дат. Достоевский отбыл 4 года в Омской каторжной тюрьме с 1849 по 1853 год и 6 лет рядовым в семипалатинском батальоне. Достоевский был в Западной Сибири, в Омске, я — в Восточной, на Колыме. Я приехал отбывать пятилетний срок на Колыму в августе 37-го года, а получил новый — 10 лет — в 1943 году и освободился по зачетам рабочих дней в октябре 1951 года. На большую землю выехал года через два, в ноябре 1953 года. До реабилитации жил в Тверской <области> до октября 1956 года. Биография обязывает.

Давним моим желанием было написать комментарий к «Запискам из Мертвого дома». Я эту книжку держал в руках, читал и думал над ней летом 1949 года, работая фельдшером на лесной командировке. Дал я себе тогда и неосторожное обещание разоблачить, если так можно сказать, наивность «Записок из Мертвого дома», всю их литературность, всю их «устарелость».

Но в «Записках из Мертвого дома» есть и кое-что вечное. Как мало изменилась Расея. Если вы помните,

основной вывод Достоевского из «Записок» — это то, что человек ко всему привыкает. Это правильно с тем дополнением, что границы привыкания нет, унижения, издевательства бесконечны. Физические и моральные страдания, пережитые людьми, во много раз больше, чем это удалось видеть Достоевскому. Правда, в каторге Достоевского нет уголовного рецидива — это снижает, облегчает. Такие Газин или Петров ждя уркачей ничем не лучше Горянчикова — все они фраера, объект издевательств. Что изменилось за сто лет? А что осталось, вероятно, это вечное свойство человека.

<1970-е>

<О МАНДЕЛЬШТАМЕ>

Мы с вами — свидетели удивительного явления в истории русской поэзии, явления, которое еще не названо, ждет исследования и представляет безусловный общественный интерес.

Речь идет о воскрешении Мандельштама. Мандельштам никогда не умирал. Речь идет не о том, что постепенно время ставит всех на свои истинные места. События, идеи и люди находят свои истинные масштабы. Нам давно уже ясно, что нет русской лирики двадцатого века без ряда имен, среди которых Осип Мандельштам занимает почетное место. Цветаева называла Мандельштама первым поэтом века. И мы можем только повторять эти слова.

Речь идет не о том, что Мандельштам оказался нужным и важным широкому читателю, доводя до него без станка Гуттенберга. Говорят, что Мандельштам — поэт книжный, что стихи его рассчитаны на узкого ценителя, чересчур интеллигентного, и что этим книжным щитом Мандельштам отгородился от жизни. Но, во-первых, это не книжный щит, а щит культуры, пушкинский щит. И, во-вторых, это не щит, а меч, ибо Мандельштам никогда не был в обороне. Эмоциональность, убедительность, поэтическая страстность полемиста есть в каждом его стихотворении.

Все это верно, важно, но не самое удивительное.

Удивительна судьба литературного течения, поэтической доктрины, которая называлась акмеизм, и более пятидесяти лет назад выступила на сцену и на этом вечере как бы справляет свой полувековой юбилей.

Список зачинателей движения напоминает мартиролог. Гумилев погиб давно, Мандельштам умер на Колыме. Нарбут умер на Колыме. Материнское горе Ахматовой известно всему миру.

Стихи этих поэтов не превратились в литературную мумию. Ткань стиха Мандельштама и Ахматовой — это ткань живая. Большие поэты всегда находят нравственную опору в своих собственных стихах, в своей поэтической практике. Акмеизм вошел в русскую литературу как прославление земного, в борьбе с мистикой символистов. В этой литературной теории оказались какие-то особые жизненные силы, которые дали стихам — бессмертие, а авторам — твердость в перенесении жизненных испытаний, волю на смерть и на жизнь.

Мы верим в стихи не только как в облагораживающее начало, не только как в приобщение к чему-то лучшему, высокому, но и как в силу, которая дает нам волю для сопротивления злу.

Не трудно угадать, что было бы с символистами, если бы тем пришлось подвергнуться таким же испытаниям, как Мандельштаму и Ахматовой. Символисты поголовно ушли бы в религию, в мистицизм, в монастыри какие-нибудь. Да так ведь и было: Вячеслав Иванов[182] принял католичество.

Акмеисты же в собственном учении черпали силы для работы и жизни. Вот это и есть «подтекст» всего сегодняшнего вечера.

И еще одно удивительное обстоятельство. Ни Ахматова, ни Мандельштам никогда не отказывались от своих ранних поэтических идей, от принципов своей поэтической молодости. Им не было нужды «сжигать то, чему они поклонялись».

Один из молодых товарищей, присутствующих здесь, когда я рассказывал об этих соображениях своих по поводу поэтических принципов акмеиста Мандельштама, сказал: «Да, а вот Пастернак не был акмеистом или кем-либо еще. Пастернак был просто поэтом». Это совсем не так. Пастернак в молодости был активнейшим участником футуристических сборников «Центрифуги». (Кстати, Сергей Бобров[183], вокруг которого группировалась «Центрифуга», еще жив и может дать материал для «Клуба интересных встреч».)

Именно Пастернак сжег все, чему поклонялся, и осудил свою работу двадцатых годов. Этот перелом и составляет главное в предыстории его романа «Доктор Жи-

ваго», что не одним исследователем даже не отмечается. Но это — особая тема. Пастернак осудил свою работу ранних лет, написав с горечью, что он растратил огромный запас своих лучших наблюдений на пустяки, на пустозвонность и хотел бы перечеркнуть свое прошлое.

Ни Мандельштаму, ни Ахматовой ничего не пришлось осуждать в своих стихах: не было нужно.

И еще одно. Мы давно ведем большой разговор о Мандельштаме. Все, что сказано мной сегодня, — а это тысячная, миллионная часть того, что необходимо сказать и что будет сказано в самое ближайшее время об Осипе Эмильевиче Мандельштаме — все это в равной степени относится и к Надежде Яковлевне Мандельштам. Бывает время, когда живым тяжелее, чем мертвым. Надежда Яковлевна не просто хранительница стихов и заветов Мандельштама, но и самостоятельная яркая фигура в нашей общественной жизни, в нашей литературе, истории нашей поэзии. Это — также одна из важных истин, которые следует хорошо узнать участникам нашего вечера.

Теперь я прочту рассказ «Шерри-бренди». Рассказ написан в 1954 году, когда я писал его, я не знал, что Мандельштама все знают и так. Возможно, теперь я написал бы этот рассказ по-другому.

А теперь сам рассказ.

Я скажу тебе с последней
Прямотой:
Все лишь — бредни, шерри-бренди,
Ангел мой [184]

ПОЭТ ВАСИЛИЙ КАМЕНСКИЙ

Василий Каменский оставил после себя огромное литературное наследство. Паралитик, прикованный к телевизору, умерший в Москве в возрасте 77 лет, до последнего часа жизни возводил все новые и новые здания в своем городе литературы, проводил все новые и новые литературные пробы, ставил новые заявочные столбы. Огромное наследство опубликовано: романы, статьи, пьесы, юмористика самого высшего сорта. Целый Монблан — неопубликованный, все это еще ждет лопаты ис-

следователя. Каменский не то, чтобы забыт, а слишком недостаточно оценен.

Его издавали на родине в Перми вроде как по линии краевой литературы. Между тем Каменский — яркая фигура русского, а то и мирового масштаба, занимавшая свое место рядом с Маяковским и Хлебниковым во времена раннего футуризма, а кое в чем Каменский и сам выразительнейшая страница истории русской культуры, русской поэзии. Н. Л. Степанов[185], подбирая том Каменского для Библиотеки поэта после смерти Каменского в 1961 году, отпустил руль и не справился с задачей. После этого издания мы не стали знать Каменского лучше. Степанов взял лишь 75 стихотворений, по неизвестным мотивам собранных. Почему 75, а не 175, 275? Н.Л. Степанов включил пьесы Каменского (которых также очень много). Правильнее было бы включить «Стеньку Разина» — поэму, пьесу, которая как раз и дала место Каменскому в истории русской поэзии и русского театра. Но вовсе не нужно было включать такое из избранного: пьесы «Болотников» и «Пугачев». Да, Каменский интересовался народными восстаниями. Но в литературном отношении в наследстве Каменского много более ярких вещей. Например, роман «Стенька Разин» или «Биография великого футуриста» и «Путь энтузиаста» — биографический кусок, написанный в 1931 году самим автором. К продолжению «Пути энтузиаста» Каменский более не возвращался.

Луначарский в своей статье «К 25-летию творческой деятельности Каменского» снисходительно уподобил поэта немецким мейстерзингерам или французским шансонье, что по стилю в устах Луначарского должно было звучать высшей похвалой. Каменский был огромный поэт-новатор и неустанный экспериментатор, выдержавший давление многовековой культуры всех народов. Все открытия, которые принес Маринетти[186] в Россию, давно были сделаны русским футуризмом — Хлебниковым, Маяковским, Каменским. Если уж и уподоблять творчество и жизнь Каменского какой-нибудь эпохе, надо вспомнить эпоху Возрождения — по универсализму, новаторству в любой области искусства или человеческой деятельности вообще. Это совсем не мейстерзингер, не современный французский шансонье.

Как Бенвенуто Челлини, Каменского тянуло к личному участию в каждом деле, будь то искусство или политика.

Как Леонардо, Каменского тянуло в воздух, и если Леонардо оставил нам только чертежи воздухоплавательных аппаратов, то Каменский поднимался сам на хрупком творении конструкторской мысли Блерио, Фармана, «Таубе»[187], был одним из первых русских летчиков. Еще в Тагиле на Урале Каменский сидел в тюрьме около года как председатель забастовочного комитета, а после революции был первым советским писателем — членом Моссовета. В первые годы революции Каменский много выступал с чтением стихов на тех же митингах, где выступал Владимир Ильич Ленин, и лично они были знакомы хорошо.

Каменский брался за кисть, он был участником, и активным участником, всех первых выставок русских футуристов. Он дебютировал импрессионистической картиной «Березки», на первом фестивале все 9 картин Каменского были проданы.

По образованию Каменский был агрономом, окончил в Москве Высшие сельскохозяйственные курсы. Кроме яркой новаторской мемуарной прозы, у Каменского есть и сухие статистические обследования («Липецк в 1922 году»).

Соприкасаясь с любым искусством, Каменский старался попробовать себя в любом жанре и роде творческой деятельности, самоотдачи на подмостках.

Он был профессиональным актером (псевдоним Васильевский), чью обещающую карьеру твердой рукой оборвал не кто иной, как Мейерхольд, считавший, что такого поэта нельзя убить в театре.

А самое главное, он был русским поэтом, создателем нового жанра на переломе русской культуры. Он был автором первой советской пьесы «Стенька Разин», был создателем идейного и принципиального «Жонглера».

Остановимся подробно на «Жонглере», это длинное стихотворение. Н. Степанов включил его в число своих 75-ти избранных, поэтому не будем приводить его текста полностью, а ограничимся главным, что и составляет суть стихотворения.

Сгара амба
Сгара амба
Сгара амба
Амб

Амб сгара амба
Амб сгара амба
Амб сгара амба
Амб

«Жонглер» был стихотворением принципиальным потому, что в нем было дано практическое решение возможности создания стихотворения с помощью одного ритма без слов. Без слов с помощью только одной интонации впервые в русской лирике создаются бесспорные стихи. Интонация есть, а слов нет — вот что такое «Жонглер». Многолетние попытки Алексея Крученых взорвать русское стихосложение с помощью всевозможных «Дыр бул щил» не имели успеха. А «Жонглер» имел успех колоссальный.

Правда, Каменский и в этом стихотворении отступил от уже завоеванной позиции, добавив все остальное, многократно подтверждая и декларируя.

Искусство мира — карусель,
Блистайность над глиором
И словозвонная бесцель,
И надо быть жонглером.

Вся эта декларативность только портила суть «Жонглера», именно на эту декларативность и стали ссылаться критики из собственного лагеря, и Каменский покинул «Леф». В «Новом Лефе» он уже не принимал участия. Впрочем, и родной «Леф» был вынужден отречься от «Жонглера». «Жонглер» был напечатан в номере первом журнала «Леф», был его украшением, чрезвычайно принципиальной удачей. Но это было именно то наследство футуризма, от которого «Новый Леф» да и «Леф» тоже отказался начисто вместе с трудами Крученых. Да, Маяковский уступил своим «левым», это было ошибкой, конечно. «Литература факта» ничего, кроме «литературы факта» не дала. Ни одной работы Каменского никогда не печаталось в «Лефе», этой живой струей «Леф» не захотел начать, чтобы воскресить прежнюю силу. Мускулы «Лефа» сохли.

«Жонглер» пользовался успехом и потому, что Каменский был исключительно хороший чтец. Асеев покривил душой, когда сказал, что у Каменского слишком много держалось на чтении. «Жонглер» был очень большой находкой, принципиальной удачей целого ряда экспериментаторов левого фланга, завершением целого ряда споров о сути «божественного ремесла».

Талант — это прежде всего количество, а качество — вопрос более чем второстепенный. Никто в искусстве не может сказать сразу, что хорошо, что плохо и как будет оценено через горы времени. Поэтому задача

таланта — попробовать талант прежде всего в тяге к значительному труду, в желании увеличить количество страниц, полотен.

Есть и другой закон в этом тонком деле. Талант тратит одинаковое количество энергии — нервной, духовной, душевной — на рубку дров и на какого-нибудь «Фауста». Поэтому большое количество написанных Каменским разнообразных проб не должно смущать ни литературоведов, ни читателей. Это не минус таланта, а плюс, вернее, важнейшее качество, уважение к своему перу, к своему времени, которым Каменский, очевидно, распорядился наилучшим образом.

Каменскому обеспечено место в истории русской поэзии и русской лирики начала XX века, где он занимает наряду с Маяковским самое первое место.

Асеевские опусы — это в сущности варианты поразительной «звучали». Каменский был отнюдь не доморощенным мейстерзингером. Этот сомнительный комплимент Луначарского[188], для которого все немецкое стихотворчество от трубадуров до Гёте было предметом благочестивого обожания. Каменский был новатором русского стихотворения, русского стихосложения. Неутомимый новатор, он обновил пути поэтической интонации вплоть до принципиального «Жонглера». Это было экспериментальным доказательством, что ритм важнее слов. Да кроме «Жонглера» у Каменского есть десятки стихотворений, где открыты новые пути именно русской народной, а не какой-то мейстерзингеровской поэзии.

Каменский оставил превосходные мемуары «Путь энтузиаста», написанные за 30 лет до смерти в 1931 году, первую часть своего превосходного сочинения.

Надо еще иметь в виду, что формально эти мемуары — оптимистические, жизнерадостные — были новой мемуарной формой. И здесь в «Пути энтузиаста» Каменский был тем же новатором, не только новатором действия, но и новатором слова, подобно Бенвенуто Челлини. Любая главка мемуаров могла бы быть легко удесятерена, но, занятый новой работой, Каменский не вернулся к «Пути энтузиаста».

Итак, новаторское, экспериментаторское обновление русской поэзии, сделанное Каменским в сборниках раннего футуризма, обеспечило Каменскому место в самых первых рядах обновителей русского стихосложения.

Революция пришла к Каменскому так же, как и к Маяковскому, раскрепощенным словом, поставленным

для реальных задач реального советского дня. У Каменского тоже есть «Приказ по армии искусств». Как и Маяковский, он выступал день и ночь со словами «за».

В чем были заслуги Каменского в замечательном освоении фонетических богатств русского стихосложения? Асеев также занимался экспериментами фонетического рода, но более как аспирант филологического факультета, тогда как у Каменского это был /нрзб/ поток рифм, созвучий. Открыты были такие шлюзы, что, казалось, запас будет неисчерпаем. В домике близ Перми ежедневно выливались потоки стихотворных рифм. Этот его метод работы напоминает хлебниковский — кран творчества должен быть закрыт посторонней рукой. Конечно, дело тут не только в том, что таланту пишется легко, но и в неразработанной ниве, закрытой для всех предшественников. 15 часов в день — средний рабочий день Каменского в Каменке. С Каменского в русской поэзии шло нечто иное, чем просто заготовки языка, просто обновление. С ним шел поток услышанного в народе среди грузчиков Камы, где вырос Каменский и где он провел детство и юность и возвращался вновь, как в поток живой воды. Изучение грамматики велось эмпирическим способом, а не в книгах Потебни[189] и других филологов. Потебня его мог только проверить, Потебней мог только проверить себя: правильно ли он оценил и подумал. И, конечно, много превосходил по своей страшной реальности баргузин, который «пошевеливал вал».

Конечно, как универсал, подобный авторам Возрождения, Каменский брался и за прозу. Им написан роман на тему, которая сводила первая воедино людей разных политических направлений, чаяний от Амфитеатрова до Цветаевой, которая пробовала точить на этом оселке свое перо.

Роман «Стенька Разин» у Каменского не получился. Не то, что он был плох — он был написан и издан в 1916 году — просто в то время, когда заканчивался роман, можно было сказать гораздо больше. Каменского увлекла новая мысль, и на том же материале он пишет свою первую пьесу «Стенька Разин», свое самое знаменитое произведение. «Стенька Разин» — это первая советская пьеса вообще, ведь «Мистерия-буфф» еще только писалась, когда «Разин» Каменского буквально заполонил все эстрады, все театры, все клубы молодой республики. Актеры переписывали пьесу друг у друга. Без «Стеньки Разина» Каменского театр не смог бы открыть сезон.

У меня есть и личное воспоминание об этой пьесе Каменского. В 1919 году я жил в Вологде и болел всеми театральными болезнями тех лет. Интеллигенция не спеша двигалась к советской власти, выдавая за высочайшее одолжение перемещение своего тела в пространстве на несколько метров ближе к Советам, все надеясь на какое-то чудо.

Либерал из либералов, новатор из новаторов, пославший Мамонта-Дальского[190] по его провинциальному пути, Борис Сергеевич Глаголин[191] играл в эти годы в Вологде несколько сезонов, угощая публику то эксцентричным решением «Жанны д'Арк» («Почему я играю «Жанну д'Арк» — диспут, вызвавший сенсацию) или «Дмитрием Самозванцем», Сувориным и «Павлом I» Мережковского.

После каждого спектакля Глаголин выходил на авансцену, брал стул, и начиналось бурное обсуждение постановки. Его критиковали или одобряли, жизнь словно кипела, и каждый чувствовал себя красноречивым солдатом из Джона Рида.

И вот среди этих постановок, этих миллиметров измерения декоративности, бутафорности, увеличенной мерой вдруг в вологодский театр вклинилась новая пьеса. Глаголин, когда его обвиняли в старомодности и в отсталости, ссылался на драматургию — пьес, мол, нет.

Драмкружок с армией поставил в вологодском театре «Стеньку Разина» Каменского. Актеры из самодеятельности призвали профессиональных артистов к ответу, заставили Глаголина изречь хулу или хвалу. Актеры «Стеньки Разина» и были главными ораторами против во время встреч с глаголинскими премьерами. Я помню, вся Вологда кричала:

Сарынь на кичку,
Сарынь на кичку,
Ядрена лапоть,
Пошел шататься...

Пьеса была поставлена как стихи. Но не как подают пушкинский, скажем, текст или «Песню про купца Калашникова», где, в общем-то, режиссеры не выходили из рамок приличия, а иначе. Сама постановка, произнесение стихотворного текста было сродни «Синей блузе» в его позднейшем выражении, допускавшем не только аппликации, но и костюмы. Глаголин был раздавлен, подавлен, сражен этой постановкой. Сейчас внук Бориса

Сергеевича Глаголина что-то ставит на Таганке у Любимова. Каменский был бы подходящим автором для театра на Таганке.

«Россия и русский народ не примут таких интеллигентских фокусов, как в вашей «Землянке», обсуждений и рецензий не будет, имя России повергнуто в состояние душевной тревоги: дом покинул и исчез в неизвестном направлении солнце и совесть русского народа граф Лев Николаевич Толстой. Вы сами понимаете, что какие-то общения с новаторами в этот скорбный час немыслимы».

«Землянка» и сейчас выглядит новаторским произведением — прямой предшественницей знаменитой советской прозы 20-х годов. Журналисты острили, что с автором «Землянки» можно говорить только на птичьем языке — настолько было много там разных «чурлючурлю».

Можно числить «Землянку» по ведомству экспериментальной прозы, но Каменский всегда был экспериментатором. Каменский, как и Маяковский, как Хлебников, чувствовал приближение большого читателя и чувствовал в себе силы для этой встречи. Тем не менее, издательская катастрофа «Землянки» привела ее автора в небеса. Целых два года, 1911 и 1912, Каменский не пишет стихов. Не пишет он и прозу. Он занят авиацией, юной тогда авиацией.

Каменский оставил красочные воспоминания об этом периоде жизни, который одновременно[191] был периодом овладения воздухом и словом в воздухе. Каменский не ставит рекордов, как Уточкин, как Заикин, как Лебедев. Он считает своим долгом овладеть самым современным средством передвижения. Он едет в Берлин, в Париж — тогдашнюю авиационную Мекку, где имен авиаконструкторов и перечислить нельзя, это Блерио, Фарман и другие.

Все эти фирмы поднимались часто в воздух, (оживляя его). Каменский стал проходить курс авиационной науки у Блерио, первого человека, пролетевшего через Ламанш. Англия отстает в авиационном деле, и именно поэтому в Лондоне проводится всемирная выставка воздухоплавания. Там 80 проектов французских фирм. Каменский летит туда с Лебедевым, русским пилотом, не имея еще прав авиатора. Оба они обсудили, что такая погрешность не велика, только формальна. Для герцога Эдинбургского, главного судьи воздухоплавательного сражения, это будет все равно: имеет русский пилот

нужное свидетельство или нет. «Для меня, — пишет Каменский, — это тоже было все равно». Авиационный экзамен на право пилотажа Каменский сдаст в том же году в Варшаве на машинах Таубе. Получив права, Каменский возвращается в Россию, делает ряд полетов рекламных и просто любительских — последний полет сделан на родине, в Перми, не видевшей самолета с сотворения мира. Здесь Каменский терпит катастрофу, но остается живым и возвращается в воздух и в поэзию.

Уже тогда, когда писали стихи для «Контрагентства муз» и «Рыкающего Парнаса»[193] стало ясно, что пришло время для прозы Каменского. Это был роман «Стенька Разин». Это было новаторское произведение лирической прозы, перемежающейся стихами, где были использованы звуковые находки, ритмы «Землянки» и писавшейся тогда же его «Биографии великого футуриста». Сама тема «Стеньки Разина» была выбрана очень удачно.

Дело в том, что цензурные рогатки снимались именно в сторону народных восстаний, и «Разин» приобретает черты легальности. На «Стеньке Разине» сходилось много направлений и архаиков, и новаторов, либералов, и черносотенцев. Амфитеатров и Цветаева, Хлебников и Каменский улавливали пульс времени, брали перо для прославления волжского богатыря. Хлебников оставил знаменитый «Уструг Разина», Цветаева — «Сон Стеньки Разина», Амфитеатров — многословные куплеты с рифмой «народ». Словом, Стенька Разин был вынесен на первых писателях всей России.

Удивительное тут в том, что все, буквально все авторы произведений о Разине той поры пользовались не архивными материалами, новыми или старыми, а известной популярной песней Садовникова[194] «Из-за острова на стрежень», где утопление княжны было центром мелодраматического сюжета, не имеющего никакого отношения к подлинным событиям жизни Степана Разина.

Мелодраматическая сторона дела тут сыграла главную роль. Либреттист или автор стихов не хотел упускать такого выгодного поворота выразительного штриха в теме Тараса Бульбы, ибо песня Садовникова — это в сущности пересказ «Тараса Бульбы» с конфликтом Андрея и Тараса. Ссылаться на фольклорную основу стихотворения Садовникова — безусловно народную песню того времени — нет оснований, ибо чисто литературно популярная песня «Из-за острова на стрежень» определила интерес авторов к разинской теме. Тем же сюже-

том пользуется и Каменский, правда, у него Мейран сама просит утопить ее в Волге.

Роман «Стенька Разин», посвященный великому народу русскому, вышел в самое время: в 1916 году. Написанный годом раньше, он отражает и формально достижения новаторской русской прозы и сближает на теме Разина в военный час все круги русского общества. Теме «Стеньки Разина» Каменский остается верен всю жизнь, но не роман дал автору поистине всенародную известность. Это была поэма «Сердце народное Стенька Разин», вышедшая в 1918 году и тут же переделанная для театра, поэма-пьеса «Стенька Разин». Эта поэма-пьеса и явилась первой советской пьесой, поставленной не только в Москве, но и по всем городам Советского Союза.

Мейерхольд, одетый для вдохновения в буденовскую форму, еще не поставил «Мистерию-буфф», да и сама «Мистерия-буфф» еще не написана Маяковским. Тратить время на переводы и переделки Гауптмана не приходилось, тем более что в распоряжении театров, зрителей была готовая пьеса Каменского о Стеньке Разине. Вот ее-то и ставили повсюду. Ни один театр русской провинции не хотел обойтись без «Стеньки Разина» Каменского. Сама пьеса претендовала на новаторство театральной формы, новаторской эта пьеса и была. Я, близко стоявший к вологодскому театру тех лет, мальчишка, навсегда отравленный ядом театра, навсегда полюбивший театр, присутствовал при шумном успехе этой пьесы.

Сарынь на кичку!
Ядреный лапоть
Пошел шататься
По берегам.
Сарынь на кичку!
В Казань!
В Саратов!
Дружину дружную
На перекличку
На лихо лишнее
Врагам!

Ясно было: этот текст очень далек от «Неба в алмазах». Вот в чью пользу разница!

В то время вологодский театр возглавлял либерал и новатор Борис Сергеевич Глаголин. Борис Сергеевич двигался к советской власти по миллиметру в час, но

все же «сеял разумное, доброе, вечное», как Мамонт-Дальский, как Россов, как другие, преимущественно провинциальные, гастролеры. Сын его Алексей на моих глазах вошедший в театр с красноармейским вещевым мешком за плечами и обнявшийся с отцом прямо на сцене. Глаголин доиграл спектакль. /нрзб/ Сын-красноармеец досидел до конца, поставив вещевой мешок около ног. Театр есть театр, жизнь есть жизнь. Через неделю Алексей, переведенный в /нрзб/ штат, по роли объяснялся в любви артистке Веприной. Но ни Борис Сергеевич, ни его сын не сделали никаких творческих выводов из этой встречи. Глаголин ставил «Жанну д'Арк», сам играл главную женскую роль, ставил «Павла I» Мережковского, ставил Суворина. Весь этот репертуар подвергался жесткой разносной критике всей молодежи Вологды, а самое главное — молодежи, одетой в красноармейские шлемы в армейском штабе, который находился в Вологде тогда. Драмкружок армейский поставил в пику главному режиссеру вологодского театра Борису Сергеевичу Глаголину новаторскую пьесу современности. Это был «Стенька Разин» Каменского. Драмкружок 6-й армии получил право на показ в городском театре своей новаторской работы. Здесь было все ново: и сама пьеса, и чтение стихов, и оформление, предваряющее будущую «Синюю блузу» и театр Бертольда Брехта. После этой постановки актеры из «Стеньки Разина» выступали против Глаголина постоянно, обвиняя его в консерватизме. А порядок был таков: после последнего акта занавес не закрывался, Борис Сергеевич, стерев грим, но не снимая костюма, садился на табуретку, и начиналось обсуждение, публичный разбор его <сегодняшней работы>. Все дружно обвиняли Глаголина в консервативности постановок. Глаголин ссылался на отсутствие подлинно революционного репертуара, что выбирал путь наименьшего зла. Тут-то его и громили сторонники «Стеньки Разина», актеры, сменившие винтовки на бердыши.

Пьеса-поэма «Стенька Разин» была любимым произведением Василия Каменского. Она имеет ряд вариантов, лучший из которых самим автором датирован 1928 годом. После 1928 г. Каменский не возвращался к тексту поэмы. Мир универсализма, которым мы мерим путь Каменского, сравнивая его с гигантами Возрождения, вполне подходит Каменскому, одежда гигантов Возрождения вполне по плечу Каменскому, впору Каменскому, только он

не от науки, не от техники — он авиатор-рекордсмен. Если Леонардо да Винчи вычертил первый парашют, Каменский с ним прыгал.

Каменский был гением, во всяком случае он сам об этом писал и не только сам, но и другие — Маяковский. И не только писал, но и напечатал толстенную автобиографию — «Биографию великого футуриста», которая только что вышла в свет и имела успех сенсационный. И вдруг!

— Здравствуйте, середнячок!

Это Владимир Ильич Ленин проходил мимо. Каменский обомлел и решил дождаться Владимира Ильича тут же в гардеробе. Владимир Ильич, узнав о причине тревоги гения, звонко расхохотался.

— Это мне Свердлов сказал, что у вас на Урале хозяйство середняцкое.

«И крепко пожал мне руку», — так вспоминает Луначарский весьма красочный эпизод из жизни русского советского поэта Василия Васильевича Каменского. Каменский был первым советским писателем-членом Моссовета. Лестница, на которой встретились Ленин и Каменский в это митинговое время. На тех же митингах, где выступал Ленин, читал свои стихи и Каменский. С Лениным они часто вместе выступали на тогдашних митингах, мощных рычагах просвещения, политики и власти. Мейерхольд — дело было в 1904 году — расспросил Каменского о его жизни и посоветовал бросить театр.

— Артиста из вас не выйдет, а вот поэт, может быть, и выйдет, только надо бросить провинцию. Провинция — это болото, которое губит таланты и ничего не дает. Истинная проба таланта производится только в столице. Вам нужно получить высшее образование — какое, все равно — и вырваться из этого проклятого болота.

После этого разговора, вернее, после этого сезона в антрепризе Каменский до конца не возвращался в театр. В 1905 году во время забастовки Каменский работал конторщиком на железной дороге, был председателем забастовочного комитета и президентом, как выражался Луначарский. Забастовщиков судили, а президенту досталось поболее других. Почти целый год Каменский провел в Тагильской тюрьме. После выхода из тюрьмы Каменский предпринял заграничное плавание в качестве матроса, побывал в Турции, Персии и после окончания плавания переехал в Петербург. В Петербурге, напряженно занимаясь, он сдал экзамены на атте-

стат зрелости в Василеостровском районе и тут же поступил на Высшие сельскохозяйственные курсы, где и проучился около трех лет, занимаясь самым блестящим образом, выбрав себе профессию агронома.

1970-е годы

ГАРИН-МИХАЙЛОВСКИЙ

О Гарине-Михайловском[195] оставлено много воспоминаний. Каждый, который с ним встречался, считал своим долгом подчеркнуть талантливость Гарина, его необыкновенность как человека. Есть отрицательные мемуары, вроде вересаевских записок[196], есть резко положительные, как у Горького.

Суть дела в том, что Гарин был не только необыкновенным человеком, но и необыкновенным писателем, пролагателем новых путей в русской прозе.

Документальная проза его тетралогии имеет целый ряд формальных черт, резко отличающих гаринскую прозу от всей русской литературы конца XIX — начала XX века. Гарин начисто отбрасывает уже в «Детстве Темы» описательную, нравоучительную, психологическую сторону дела. Герой его болеет сифилисом, и изображение характера тут представляет и новаторский, и психологический интерес. Этот же герой становится в ряды «Народной воли», сближается с ней сестра его, уходит в подполье, в террор. Изображение будущей технократической России, крах деревни — опыт самого Гарина по попытке принести пользу крестьянам и чем это кончилось.

Впервые в русской литературе выходит на ее страницы инженер и как входя с полным пониманием дела, входит изнутри. <Разработка> темы на железной дороге — вовсе не описание этапа арестантов из Воскресенска. Это описание изнутри, в нем нет никаких реалистических деталей — дело в психологии, а также в совершенстве диалога.

У Гарина нет описаний, а по широте диалога все это напоминает позднейший триумф Хемингуэя. В русской прозе только один автор диалога, где действие идет через диалог — это Гарин.

Гарин оставил два замечательных романа — «Студенты» и «Инженеры» — которых нынешнее поколение не знает. Почему не знает? Потому что до революции

Гарин мог печатать (в «Знании») только с очень большими купюрами эти оба романа. У царской цензуры было несколько причин браковать эти романы: 1) Сам Гарин по личным своим связям принадлежал к социал-демократам. 2) Сюжет в обоих романах одинаково революционный, новой волны «Земли и воли», партии конца революции <нрзб>.

Сестра Карташова вступает в ряды подпольной борьбы с правительством без иллюзии насчет собственной судьбы. Это конец романа. Дальше Гарин предполагал написать «Арестанты», добавить пятую часть к своей «Семейной хронике». Тут идет полемика с чеховским рассказом «Невеста» — говорили о каком-то сдвиге в сторону прогресса, но еще Вересаев писал Чехову, что «Девушки не так уходят в революцию», упрекая Чехова в том, что он берется за материал, который не знает. Гарин же материал знал. Сестра Темы изучила его самым естественным образом, вступив в ряды народовольцев.

Из-за того, что герой сочувствует революции — все это цензурой вычеркивалось. Цензура вычеркивала и боготворчество Гарина, просто снимая все отнюдь /нрзб/ <не слабые места>.

Критика самодержавия была гораздо больше, чем у Горького, скажем.

Реалист ли Гарин? Тут реализм Гарина выступает в форме документа, семейной хроники. Вот как названа эта тетралогия — роман или повесть — нам решить не дано. Форма эта новая, обновление через документ, но не выдумка, а привлечение документа.

/1970-е годы/

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ «ЮНОСТЬ»

В газете «Вечерняя Москва» 6 августа напечатана рецензия-крик художника в отставке Ф. Зевакина по поводу новых стихов Андрея Вознесенского в № 6 «Юности» за 1975 год.

Рецензия написана в издевательском тоне и даже озаглавлена А-Б-Е-Б-Е-А, А-Б-Е-Б-Е-А...», подчеркивает бессмысленность стихотворной продукции Андрея Вознесенского. Более всего возмутила художника в отставке главка «Арбатские аборигены» и форма и содержание этих стихов. Между тем, «Арбатские абориге-

ны» — это ЗВУКОВОЙ ПОВТОР, главное средство при писании стихов. О нем не забывал и Лермонтов, ибо что такое «Посыпал пеплом я главу», как не звуковой повтор. Что такое «Русалка плыла по реке голубой», как не звуковой повтор, создающий стихотворение? Того же рода и «Арбатские аборигены», столь же убедительны и «плавки». Плавки в русскую поэзию вводит Вознесенский — это новинка-плюс, а не минус. У Вознесенского в его творческом пути много недостатков: краденая интонация, заимствованная из хорошо известных русских стихов. Но «Арбатские аборигены» и «плавки» — это находки Вознесенского и будут ему по праву принадлежать всегда.

«Я сам — арбатский абориген», — наивно пишет художник Зевакин. — «Я сам жил в Трубниковском переулке». Жил, добавим мы, и не научился понимать, что такое стихи, не научился относиться с уважением к труду, которого ты сам не понимаешь.

Если бы ветеран-художник Зевакин постиг, что такое звуковой повтор «Арбатские аборигены», то он понял бы и приводящее его в трепет звуковое сочетание «А-Б-Е»...

Рецензия-крик подписана: художник Зевакин. Можно лишь пожалеть о крайней разобщенности вкусов художников и поэтов, о нежелании художника Зевакина понять самую природу другого, соседнего искусства.

С уважением В. Шаламов.

1975 г.

ОБ АНАТОЛИИ МАРЧЕНКО[197]

1. Мало похоже на записки заключенного по 58 статье.

2. К глубокому сожалению, везде «зэки», «зэк», чего нет в жизни, а есть только в повестях Солженицына. Слово «зэка» (з/к) не имеет множественного числа, как слово «пальто».

3. То же о столыпинском вагоне. Ни Солженицын, ни Марченко не видывали вагона, отсюда неправильно описали его устройство.

4. При всех обстоятельствах книга весьма получилась, нужный документ.

5. *Главное:* изменение *колоссальное* в сторону улучшения против геноцида моего времени. Надо иметь в

виду, что и в наше время «хороших инструкций», публично расклеенных приказов было очень много. Это одна из характерных черт сталинского времени.

6. Лагерь для иностранцев — надо все подробней.

7. Уголовники по 58 статье были в большом количестве в наше время. 58-14 — саботаж.

8. Тюремный голод — чепуха, если не заставляют работать.

9. Споры из-за форточки, как в любой больнице.

10. Тяжелый режим — обычный спасительный тюремный режим, можно сидеть 20 лет. Вся глава «Голод» нравится, но все это такие пустяки.

11. Драки в тюрьме: кусают не от слабости — а опыт тюремных драк говорит, что это бой на близком расстоянии, отсюда и прокусы.

Прочел рукопись и вижу, что есть хороший, настоящий человек. Я был бы беднее, если бы не знал этой рукописи. Учиться, учиться, получить специальность, диплом. Читать, читать! За два года сделать из него человека и без диплома, но всеми возможностями получить диплом. Достойно, интересно, полезно, но мало похоже на рукопись политического.

Я не историк лагерей.

ИЗ ЧЕРНОВЫХ ЗАПИСЕЙ

1. Когда долго читаешь вслух чужие стихи, кажется, что их сам написал. Когда чужие стихи нравятся — тоже. Это делает каждого читателя (не только читателя-поэта), в сущности, соавтором всей мировой поэзии.

2. Когда настроению не отвечают пробегающие в памяти знакомые стихи — пишешь сам.

3. Тревожное ожидание слова, которое вот-вот должно явиться, это — не совсем то же чувство, что у Фета.

Не знаю сам, что буду петь,
Но только песня зреет.

Из этой же области «предчувствий» — отставания слов и мыслей от чувства.

<1960-е>

Паустовский написал рассказ «Гекзаметр». Это один из лучших его рассказов. Рассказ интересен и тем, что доказывает, что писателя не оставляет мысль

о происхождении стихов. И он строит собственную гипотезу — яркую и оригинальную, в данном случае.

Но подобные размышления не новы.

Есть легенда, что Рудаки уловил ритм четверостишия в словах мальчика, игравшего в орехи, и ввел этот размер в поэзию.

Байрону принадлежит наиболее верное определение рифмы, как парохода, несущего поэта *помимо воли* в другую сторону.

<1960-е>

Беда молодежи была в том, что среди них не было поэтов, т.е. людей искусства, болеющих болью времени. Белла Ахмадуллина, если ее надо было с кем-нибудь сравнивать, то напоминает по своему таланту скорее Мирру Лохвицкую, чем Лермонтова.

Необычайно интересен вопрос о продуктивности работы из-под палки.

(Рамзин[198], римские вольноотпущенники, и современные примеры. Очевидно, дело тут в характере человека, в его психологии.)

Надо очень хорошо представлять себе и то, что нравственный климат меняется очень медленно. Именно поэтому мы с таким волнением смотрим Шекспира.

Люди тридцать седьмого года — мученики, но не герои. Когда у человека есть дети — возникает потребность привести в систему свои взгляды.

<1960-е>

Сельвинский

Сельвинский производил странное впечатление. Удивительная широта интересов и взглядов, причем в каждом случае давалась почти оригинальная концепция. Удивительная неглубокость трактовки всех проблем из жизни и литературы. Не то, что с кондачка, а то, что в этом отражении все было каким-то не тем, чего ждешь. Пожалуй, самая отрицательная черта Сельвинского (которую он к тому же не скрывал) была в том, что каждое его стихотворение, поэма, собрание сонетов имело несколько вариантов, из которых заказчик мог выбрать. Как уж поднималось перо к работе перед «Уля-

лаевщиной», «Пушторгом» — загадка психологии. Во всяком случае такой своеобразный подход к своему собственному творчеству отталкивал от Сельвинского немало поклонников. Масса его оценок чужих стихов были более, чем странные. Здесь Митрейкин трактовался наравне с Шекспиром, что даже в 30-м году во времена кружка при журнале «Красное студенчество», который вел Сельвинский, вызывало недоверие к педагогическим оценкам вождя. Но в историю советской поэзии Сельвинский твердо вошел только своим «Вором Мотькэ Малхамовесом», «Улялаевщиной» в ее первом варианте. Все остальное — макулатура вроде бесплодной дискуссии с Маяковским.

<1970-е годы>

Асеев

«Синие гусары» были эстетической уступкой, лирическим отступлением на главном направлении лефовского стиха. Это едва ли не единственное стихотворение Асеева, где он использует трактовик — чужой размер, оружие конструктивистов, которым лефовцы не пользовались. Сам по себе веселый ритм «Синих гусар» барабанил о лефовском провале и свидетельствовал о распаде «Нового Лефа».

<1970-е годы>

ЗАМЕТКИ РЕЦЕНЗЕНТА

I
Канцелярист и дипломатический протокол. Психопаты самотека

Поход Корнея Чуковского против «канцелярита» — за чистоту русского языка — донкихотский поход. За «канцеляритом» стоит огромная сила. Не косность, не неграмотность, не лень, а сила самых грамотных, самых «интеллигентных» — дипломатический протокол. Это — традиция великой силы, где содержание открыто выступает в виде формы.

Вековая традиция, где вопрос, как загибать визитную карточку, приобретает драматический характер,

где ссылаются на события 1667 года, где юридическая формула ровно восходит к временам Венского конгресса. Это перед этими «условностями» — которые отнюдь не условности, ибо они — живое оружие сегодняшних отношений — какая-то «дана сия» и «предъявитель сего». Мой знакомый говорил, что справке, если она не начинается словами «дана сия», никто не поверит.

Страшно подумать, что тысячи людей в мире тратят все свое время на вычисление — «кто знатнее из приглашенных гостей», чтоб посадить гостей за обеденный стол в соответствии с правилами дипломатического этикета.

«Дана сия» в дипломатическом протоколе — предмет международного права. Это — не ветряные мельницы. Это — закованные в железо великаны, уважаемый Корней Иванович.

Самотек многообразен. Бывают случаи фантастические, невероятные. Подчас кажется, что в редакционном аппарате должны быть врачи-психиатры, многое касается их компетенции.

Недавно некий автор прислал своеобразный литмонтаж из газетных статей и стихов — пять школьных тетрадок, заполненные убористым почерком. Двадцать пять стихотворений. Стихотворения эти были разного художественного уровня и среди них стихотворение, озаглавленное «Березовка».

«Березовка» начиналась:

Навис покров угрюмой ночи
под сводом дремлющих небес...

и далее было старательно переписано с небольшими изменениями Пушкинские «Воспоминания в Царском селе». Только простодушный автор изменил *«наяды»* на более понятное *«наряды»*, и — из тех же соображений — написал вместо *«скальд»* — *склад*. Далее в тетрадках шел романс Пушкина «Под вечер осенью ненастной», начатый «автором» — «Под утро, в летний день ненастной». «Тайга болотная» с чуть измененными словами известного романа Прокофьева-Пушкова.

Графоманство было вызывающим, грубым. Впрочем...

Известны случаи, когда в редакции журналов присылались стихи Лермонтова, рассказы Чехова — под чужой фамилией с измененными именами героев. Присылались, чтобы «поймать» беспечных работников редакции, которые, по мнению многих, отвечают, вовсе не

читая присылаемого. Ведь все знают, что ни в одной редакции нет штампа, которым пользовался Лев Толстой в своей переписке с поэтами-самотечниками.

«Уважаемый...

Лев Николаевич прочел Ваши стихи и нашел их очень плохими»

С уважением Секретарь...»

Подписывала обычно Александра Львовна.

Может быть, и теперь делают так. Проверим. Если не «поймаем» — хорошо, а поймаем — предадим гласности и высмеем.

«Капкан» — не очень приличное, но все же развлечение.

Но почему «Воспоминания в Царском селе»? Ведь это длинное стихотворение едва уместилось в тетрадь. «Воспоминания» переполнены архаизмами, славянизмами. И почему «Под вечер осенью ненастной»?

За свою жизнь я встречаюсь в двадцатый раз с этим лицейским стихотворением, в котором так мало еще Пушкина. Почему в школе запоминают «Навис покров угрюмой нощи» и не запоминают «Медного Всадника» или «Полтаву»?

Виновата учебная программа. «Воспоминания в Царском селе» — первое Пушкинское стихотворение, которое заставляют или рекомендуют учить наизусть, а через двадцать лет школьники помнят нощи и скальды.

Расставлять ловушку с помощью «Воспоминаний в Царском селе» наивно, но кто знает душу графомана?

К величайшему моему удивлению автор явился за ответом сам. Мягкий тенор. Торопливо бегущие бессвязные фразы. Семилетнее образование. Фронтовое ранение в голову. Жизнь в глухом селе Липецкой области.

— Ведь это не ваши стихи, а Пушкина. Почему вы назвали чужие стихи «Березовка»?

— Пушкин лучший наш поэт. Царское село похоже на «Березовку». Я немножко подправил...

— А остальные стихи — где вы их взяли?

— В газетах.

— Разве вы не знаете, что стихи надо писать самому? Зачем вы ввели в заблуждение редакцию?

— Я думал, что так будет лучше, полезней. Я учился в Московском рабфаке. Имени Артема.

— А почему вместо «О, скальд России вдохновенный» — вы написали: «О склад России вдохновенный».

Глаза собеседника загораются:

— Я считал так — скальд — непонятное слово. А склад? Склад мысли, склад вдохновения.

Какая-то «живинка» мелькает в глазах моего собеседника. Вспоминаю и я. Вторая половина двадцатых годов. Взгляд на авторское право того времени. А самое главное — литературные монтажи, «литмонтажи». Эти литературные монтажи сочинялись, читались во многих клубах. До большого искусства довел литмонтаж Владимир Яхонтов. И больше, больше. «Синяя блуза» — знаменитый журнал того времени, в котором сотрудничали и Маяковский, и Третьяков, и много будущих известных драматургов. Печатали на своих страницах многочисленные «оратории», где проза перемежалась со стихами — а авторство было безымянным. Редактор «Синей блузы» Борис Южанин (где он теперь?) писал теоретические статьи, где утверждал целесообразность безымянности, право на использование для «Синей блузы» ораторий, стихов, прозы любого поэта, любого времени.

Впоследствии подобная позиция была объявлена «заскоком», Маяковский и Асеев стали подписывать свои синеблузные стихи, но первый год или два жизни «Синей блузы» было именно так.

Литмонтаж из Пушкина и Прокофьева не показался бы никому «аморальным».

Правда, мой новый автор настойчиво избегал безымянности. Каждое стихотворение было подписано псевдонимом. А в сопроводительном письме была просьба прислать гонорар, выписать газету, отнестись внимательнее, добрее, вообще поощрить.

Но какой-то след литературной практики середины двадцатых годов несомненно был в этом «творчестве».

«Автор», получив ответ и возвращенную «Березовку», ушел. Но не оставил редакцию в покое. Через день от него начали приходить доплатные письма, адресованные членам редколлегии. «Деятель мира» — так начиналось каждое письмо.

Близко к автору «Березовки» стоит и автор «Сказочного оборотня» («Хаотические отрывки из романа» — так озаглавлено это произведение).

Тридцать страниц, исписанных мелким тонким почерком, без орфографических ошибок и без грубых погрешностей грамматики. Почти невозможно наметить сюжет. Все состоит из напыщенным языком написанных отступлений, псевдофилософских рассуждений, при

полной композиционной бессвязности. В большом письме автор пишет, что он написал рассказ «Нимфа» и исследование на «медицинские темы» о народном здравии, что он просит внимания, помощи, уважения, что его «надо чувствовать, а не читать».

Может быть, перед нами — новый Кафка?

«Дробясь в волнении парили горизонты». «Ослепительная алость грациозной зари журчала дымящей поэтичностью уходящего лета».

«Ассоциация неприятных дуновений».

«Жемчужный бархат мягких лучей».

«Изумрудная загадочность незнакомки».

«Желтая эмоциональная луна шептала небесные слова, полные задушевных импульсов».

Нет, это явно не Кафка.

Автор подписывает свое письмо: С уважением граф Назаров. Что это — шутовство? Сокращение слова «графоман»? Или свидетельство некоторого психического ущерба?

И хотя правильнее было бы отвечать на такое письмо родственникам автора, я взываю к Пушкину, и зову автора к ясности и простоте.

Любители классификации — не «ярлычка», не «полочки», а именно классификации, могут дать название первой, не очень многочисленной группе «самотечных» авторов. Это психические больные. Больные эти не нуждаются во врачебном контроле или в наблюдении родственников. Заболевание их — безопасно для окружающих — если не считать нервов работников редакции. Упорство таких авторов, их вера в себя обычно безгранична, покоится на медицинской стороне дела. В психиатрическую больницу из-за плагиата у Пушкина никого не отправят. Вот если бы автор вообразил себя Пушкиным — это другое дело, это уже заболевание. Но где эта грань? И есть ли она?

Мы можем разоблачить хитреца, но что мы должны делать с больными?

II
Ловцы гонорара и авантюристы

Вторая группа — Испытатели «знания», «ловцы редакционных ошибок». Эта группа немногочисленна. Я не знаю, подлежат ли уголовному наказанию обманщики?

Несколько лет назад в редакции Архангельского журнала был такой случай. «Испытывал» редакцию альманаха некий журналист. Поведение этого журналиста было осуждено в печати, но, кажется, подобные вещи уголовно не наказуются. А следовало бы...

Третья группа — ловцы гонорара. Много стихов — особенно по областным газетам — присылаются под чужой фамилией: следуют разоблачения, а иногда и не следуют. Проза знает случаи такого рода — о плагиате Гарнича («1812 год») писали в «Крокодиле» два года назад.

Крупная доля в «пробе пера» принадлежит пенсионерам. Они пишут короткие письма, похожие одно на другое. «Я пенсионер, решил попробовать свои силы в литературном труде. Прошу напечатать мой рассказ, очерк, роман». Обычно письма пенсионеров не содержат просьбы об указаниях, о советах. Авторы понимают, что учиться литературе им поздно. Но странное дело — никто из авторов этого круга, ни один человек не обращается к самому, казалось бы, посильному труду, мемуарам. Все норовят написать роман. И пусть эти повесть и роман — замаскированный очерк или глава воспоминаний — все равно автор упорно ищет иную форму — пусть композиционно она будет неуклюжа, подражательна. В чем тут дело? Думается, что в отсутствии таланта. Пенсионеры с талантом пишут мемуары (Исаков, Майский), понимая многотрудность, серьезность овладения «техникой» писательского дела и не надеются сладить с постройкой более сложной. Но почему пенсионеры обращаются к беллетристике? Почему писатель в этих людях проснулся лишь с получением пенсии, с голосом безделья. А всю жизнь их не тянуло к столу?

Обычно отрицательный ответ не вызывает реакции пенсионера. Да и почему бы ему обижаться.

Всякий раз, когда читаешь рукопись, стараешься представить себе автора, его занятия, его жизнь в семье, его службу, рабочее и свободное время, понять, что заставило его написать и, главное, направить в большой литературно-художественный журнал свое произведение?

Весьма низкого уровня литературное творчество военнослужащих — обычно призывников первого года службы.

Обычно это крайне беспомощное описание собственного, еще очень небольшого опыта, а чаще всего — подражания — то «Балладе о солдате», то Ремарку... Молодой

человек кончил среднюю школу, где отличался литературными способностями. Сейчас он служит в армии и в свободное время — пишет. И посылает в журнал. Он просит обычно советов, но какими советами располагаю я?

Встречаются (и не так редко) дельцы, которые смотрят на ответ редакции как на казенную отписку и считают, что им отказали в напечатании только потому, что у них нет знакомства, что они не могут вовремя выпить с рецензентом. Не так уж редко приходят письма, где буквально говорится следующее:

— «Что там говорить, товарищ рецензент, я отлично понимаю в чем дело — возьмите на себя труд «продвижения» моей рукописи. Гонорар пополам».

Или: «Мне важно напечататься, а гонорара мне не нужно — если содействуете — возьмите себе мой гонорар».

Произведения бездарны, конечно.

Кто эти авторы? Соратники Яна Рокотова, валютчики Яна Косого, товарищи спекулянта Файбищенко? Откуда возникает такое неуважение к сотрудникам журнала, к тем людям, которым они адресуют эти наглые письма?

Эта статья — не литературная консультация. Рецензии — тоже не консультации, а отзывы, но какой-то элемент совета в них приходится сохранять неизбежно.

Отзывы эти равно предназначены и для работников редакции и для авторов рукописей. Двойственность эта определяет стиль ответа — он должен вкратце показать и редакции и автору содержание прочитанного.

Я считаю необходимым, именно памятуя об этой двойственности, в каждой рецензии, отзыве излагать сюжет прочитанной повести. В этом есть свой глубокий резон. Этим указывается автору, что рукопись прочтена внимательно и ни о какой небрежности, торопливости, оплошности не может быть и речи. Для работников редакции краткое изложение сюжета рукописи тем более важно — представление составляется более верное, точное.

III

Труд и талант. Художественная правда и правда действительности. Элементарная грамотность

Труд и талант — простой вопрос, по которому до сих пор большинство моих корреспондентов не могут найти правильного ответа. Их сбивают разговоры — и изредка

писания — людей в защиту странного мнения: что достаточно старательно работать, работать с надлежащим прилежанием и понемногу ты овладеешь писательским ремеслом и будешь заправским автором рассказов, повестей и даже романов.

Большое количество людей, не обладающих большим литературным дарованием, сбито с толку подобными рассуждениями и осаждает редакции журналов, настойчиво требуя совета, помощи.

Конечно, плохого в том нет, что люди пишут рассказы и стихи. На мой взгляд, гораздо лучше писать рассказы и стихи, чем, например, играть в козла, стучать костяшками домино. Лучше, чем пить водку и играть в карты. Писание прививает вкус к чтению, воспитывает в добром направлении характер. Только надо делать это для себя. Письмо, которое ты написал своему знакомому, интересно и тебе и ему, но вряд ли интересно другим людям, не знающим ни тебя, ни твоего знакомого. Рассказ, который ты посылаешь в печать — это твое письмо всем людям. Ты должен быть уверен в том, что события, о которых там говорится, заинтересуют всех, что мысли, которые высказаны в этом рассказе, — новы и интересны для всех. И так далее.

Беда не в том, что автор пишет рассказы или стихи, беда в том, что он, не обладая талантом, считает, что он может добиться успеха трудом. Автор готов на этот труд, готов изучать литературную технику, законы писательского ремесла и возмущается, что его стремления не находят поддержки в редакции журналов, в издательствах.

Дело «затемняется» еще и тем, что история литературы знает случаи всякого рода — знает и Моцарта, и Сальери. Знает изнурительный труд Бальзака и играючи написанные романы Стендаля. Знает Лермонтова и Гёте. Среди больших писателей есть такие, кто развился рано и кто развился поздно — кто добился успеха рано и кто поздно. Можно ссылаться на биографии самые различные.

Формула «талант — это труд» не научное заключение, а полемическое выражение в переписке с бездельниками, возомнившими себя Моцартами. Правда тут в том, что труд, черная работа есть необходимое свойство, потребность таланта, что талант не может обойтись без труда, что талант это не только качество, но и количество. Но труд таланта радостен, светел, хотя напряжение велико. Этот труд может быть дисциплинирован, введен в рамки рабочего дня, а может быть и не введен —

«Ибо иго мое — благо
и бремя мое — легко».

Эти стихи хорошо передают суть таланта*.

Самая грамотная популярная статья о труде поэта была напечатана в «Комсомольской правде» несколько лет назад.

Статья начиналась фразой:

«Научиться писать стихи нельзя» и дальше шли рассуждения, иллюстрированные примерами и советы — что надо читать *любителям* стихов, как поднять свой общекультурный уровень, не становясь профессиональным поэтом.

Рост этих требований к поэзии и литературе очень важное предварительное условие для роста самой поэзии и художественной прозы.

Мы видим, как на наших глазах повышение требований к поэзии привело к появлению ряда новых поэтических имен. Хотя среди этих молодых поэтов и немного талантов, но общая требовательность, ожидание настоящего, большого поэта, которого не спутаешь ни с кем другим, несомненно встанет на очередь нашего литературного дня.

В спорах вокруг формулы «талант — это труд» мы должны признать бесспорную правоту фразы Шалом Алейхема: «Талант это такая штука, что если он есть, так есть, а если его нет, так нет».

Это самая верная формула.

Дело в том, что творческий процесс есть процесс отбора, а не поисков. Писатель ничего не ищет — и темы, и образы, и слова преследуют его. Он должен выбрать, отбросить ненужное и закрепить лучшее.

Девяносто процентов авторов самотека (а, может быть, и все сто) не делают различия между художественной правдой и правдой действительности. Более того — многие убеждены, что этой разницы и не существует.

Мной получено много писем —

...«все, о чем написано, было в действительности, я только изменил фамилии»...

или:

... «Вы пишите, в отзыве — что мой рассказ шаблонен, а все, о чем там написано, происходило в действительности».

---

* От Матфея, г II, стих 30.

Почти каждому автору приходится разъяснять, что художественная литература — это искусство, что оно нуждается в выдумке, в воображении, что действительность лишь материал, из которого писатель с помощью художественных средств, с помощью подробностей, взятых в живой жизни, воздвигает свою постройку.

Проще бы, конечно, отослать автора к учебникам по литературоведению, к статьям о писательской профессии, о литературной технике — так и делается. Но часто приходится и разъяснять самое элементарное — ибо наши корреспонденты мало читают. Нельзя стать писателем, поэтом, если ты читаешь только беллетристику. Писателю нужно серьезное чтение. Правда, мы знаем, что Чехов в зрелые годы не читал ничего, кроме беллетристики и литературных журналов, но ведь Чехов — медик, врач, у него база серьезного чтения заложена еще в годы ученья.

Вот это серьезное чтение и следует рекомендовать всем авторам самотека.

Самотечные рукописи (в каком-то проценте) пестрят орфографическими ошибками.

Непонятно, как автор, который хочет выступать в области слова, не научился элементарной грамоте. Неграмотных писателей не бывает и быть не может.

Мы советуем начинающим — читать классиков, мастеров слова, внимательно читать, чтобы учиться понимать, Чехов или Бунин вводит в рассказ грохочущий паровоз или горный рассвет.

IV
Короткая и длинная фраза. Новизна обязательная

Как писать? Каков должен быть современный литературный язык? Как должна выглядеть фраза современного русского языка? Тут существует много мнений, и споры двадцатых годов до сих пор дают о себе знать. Коротая фраза, которой стараются пользоваться многие молодые прозаики, объявлена прогрессивным явлением русского языка.

Флобер для фразы предлагал физиологическую меру — длину дыхания, как предел величины фразы. Это — остроумно, не больше. Фраза громкого чтения еще годится для такой теории, но фраза, ведущая нашу мысль, отражающая наши чувства, будет стеснена Флоберовской мерой.

Молодые прозаики повторяют зады. В двадцатых годах ряд писателей — Бабель, Шкловский, Эренбург самым энергичным образом ратовали за короткую фразу. Эренбург и сейчас пишет короткой фразой и уверяет, что в половине двадцатого века нельзя писать фразой Толстого, тяжелой и витиеватой. Этого же мнения держатся Паустовский, Габрилович.

С другой стороны, Леонов, Шолохов — за длинную фразу.

Творческая манера каждого писателя выражается в его языке. Кто тут прав? И что мы должны рекомендовать нашим корреспондентам?

Хорошо похвалить за короткую фразу. В руках неодаренных людей фраза выглядит манерно, непривлекательно. Плохой газетный очерк, написанный короткой фразой, почти невозможно читать — так претенциозно все это выглядит.

Длинные фразы неодаренных авторов тоже плохи, но в них, по крайней мере, нет претенциозности, лихости.

Бабель, который считается у нас отцом «новой» прозы, принес короткую фразу из французской литературы, культивировал эту французскую фразу на русской почве. Это было новшеством сомнительным, ибо не отвечало духу русского языка. Традиция русской литературы иная. Музыкальная, объемная фраза Гоголя, до сих пор составляющая непобежденную вершину русской прозы, стояла в начале славного пути, который прошла русская проза. Мощная фраза Толстого, фраза Достоевского, фраза Лескова, Чехова, Бунина — все продиктовано заботой писателя о том, чтобы сообщить читателю великое множество мыслей, передать ему великое множество чувств. Белый и Пильняк, Шолохов, Леонов, Пастернак — повели эту линию дальше.

«Русская фраза — это лопата, всаженная глубоко в землю, и ею писатель поднимает глубокие пласты чувств и мыслей» — говорил один мой знакомый, и в этом замечании есть зерно истины.

Такая фраза не терпит фальши и сама разоблачает графомана. Тщательность и подробность изображения с подчеркиванием всего попутного, второстепенного с удобством выражается этой фразой. Короткая фраза легко уводит мысли писателя в сторону, и Шкловский (вслед за Розановым) даже пытался когда-то объявить достоинством этот недостаток — сделать хорошую мину при плохой игре.

«Экономичность» короткой фразы иллюзорна. Фраза Льва Толстого кажется мне более экономной, чем фраза Бабеля.

Киносценарий не диктует своих форм литературе, и опыт Леонова с «Бегством Мак-Кинли» представляет в этом отношении определенный интерес. Роман надеялся на себя, план киносценария обошелся без короткой фразы и без чисто кинематографических эффектов.

Но что следует советовать нашим корреспондентам?

Думается, что не надо относиться с осуждением к короткой фразе, если за ней стоит серьезное содержание (хотя глубине зачастую мешает мелкая фраза, которой так удобно скользить по поверхности чувств и мыслей), новые мысли, интересные наблюдения. Короткая фраза может и не стать обязательной в литературной манере автора. Тут мы подходим к самому главному — к совету, который дается чаще всего.

Литературное произведение — повесть, рассказ, роман, очерк — достойное напечатания, должно быть находкой, открытием автора, должно отличаться новизной. Новизна эта многосторонняя. Это новизна материала, сюжета, психологических наблюдений, характеров, мыслей и чувств. Новизна описаний, свежесть языка. Верность и точность наблюдений, выраженных опять-таки с помощью новых художественных потребностей и деталей, взятых в живой жизни. Не следует думать, что должно быть ново всё. Но одно или другое должно быть обязательно открытием автора. Без этого рассказ, повесть не имеют права на существование.

Жизнь развивается бесконечно, и возможность отображения жизни с полной новизной тоже бесконечна.

Нашим корреспондентам надо все время помнить и о необходимости «компенсации», если выражаться врачебной терминологией. Если материал, взятый в рассказ, банален, если сюжет его — не нов — то требования к новизне остального языка, психологической правде, свежести мыслей, удесятеряется. Находки эти призваны компенсировать банальность материала и сюжета.

Тут дело не в поисках экстравагантности, экзотичности во что бы то ни стало, а наоборот: в поисках величайшей простоты, в новом писательском зрении, которое сумеет разглядеть в обыкновенной жизни новую, неописанную еще правду и с помощью художественных средств введет эти новые подробности жизни в литературу.

Писатель настолько хорошо видит жизнь, что все, о чем он пишет, — неожиданно.

Вот этот самый вопрос каждый начинающий автор и должен задать себе. Что нового принес я своим рассказом? Какую сторону жизни я первым попытался изобразить? Какими изобразительными средствами я пользуюсь? Не напоминают ли мои фразы, мои описания, мои герои хорошо известное читателям? Конечно, языком Кантемира или Сумарокова никто не пишет. Но писатели XIX века — всегда образец для моих корреспондентов.

Редко в «самотечных» произведениях приходят такие, где автором достигнуто «художественное равновесие», та прекрасная соразмерность, которая дает изящество рассказу и повести.

Художественное равновесие — важный этап авторского мастерства. У Толстого «Анна Каренина» обладает этим художественным равновесием, а «Война и мир» — не обладает.

V
Идеальный рассказ. Проза будущего. Газетчики. Работа писателя в газете

Какой должна быть проза будущего? Конечно, у меня, у рецензента, у литератора есть свое представление об идеальном рассказе. Не будем вести здесь речи о повести, о романе. Их архитектура сложнее, я никогда всерьез не пытался представить себе форму, скелет романа, который я хотел бы написать. Но о рассказах я думал много и еще много лет назад мне казалось, что я знаю, *как* написан рассказ Мопассана «Мадмуазель Фифи». Мне казалась понятной роль дождя, руанского дождя, почти ливня, которого так много в рассказах и романах Мопассана. Я думал о соразмерности частей в рассказе, мне казалось, что наилучшей, наиболее впечатляющей формой будет простое, ясное изложение событий, простой и точный рассказ без единого лишнего слова. Чувство и мысль не должны быть размельчены на «красоты» слога. Ясность и строгая простота. Однако в рассказе должны быть одна или две художественные подробности или детали, свидетельствующие о зоркости писательского глаза автора, — тонкое, верное и точное, поражающее наблюдение. Этой деталью или подробно-

стью (деталь — это подробность, ставшая образом, символом), озаряющей рассказ, читатель как бы убеждается в способности автора видеть мир и судить о мире. Читатель верит, не может не верить автору. Такова — в основном — роль детали у Толстого. Такова — в основном — роль её в последних рассказах Бунина.

Проза будущего будет прозой знающих людей, которые, подобно Сент-Экзюпери, открывшему нам воздух, вернее, чувства людей воздуха — откроют нам душу другой профессии. Писатели будущего будут знать и им будут верить, как ученым, как специалистам не по написанию романа, а по знанию человека в этом материале.

Хуже всех пишут работники редакций районных газет, штатные очеркисты. Выхолощенные, бездарные претенциозные очерки — рассказы получаются с каждой почтой, с отчеркнутой чернилами красной строкой, с курсивом, с многоточиями и восклицательными знаками. Если в каждом «самотечном» авторе — все же можно уловить какой-то резон — либо робкую жажду славы, тайное любительство, вдруг прорвавшееся, либо похвалы семейных, либо свободное время, «культурно» потраченное. За каждым видны какие-то наивные надежды, простодушная вера в себя — то за произведениями профессиональных газетных работников не стоит ничего, кроме наглости, выхолощенной бездарности.

Летит ракета — автор пишет рассказ о ракете. Объявили борьбу с хулиганством — он уже сочиняет рассказ о борьбе с хулиганством. Общественность борется с валютчиками — он шлет рассказ о тунеядцах.

Он проявляет «оперативность», он «держит руку на пульсе событий» и не понимая, что художественную прозу надо выстрадать, что рассказ — не газетная статья.

Он пишет посвящение Никите Сергеевичу Хрущеву, отцу советского ракетоплавания, и посылает бездарный рассказ о путешествии на Луну.

В специальном письме он извещает редакцию, что экземпляр своего рассказа он, автор, выслал в адрес Хрущева, но ответа еще не получил.

Произведения этой группы удивительно бездарны, серы, однолики, будто написаны одним пером.

И задаешь себе вопрос: да правда ли, что работа в газете полезна для писателя? Не ошибочно ли, что работа в газете полезна для писателя? Не ошибочно ли это мнение? Работа писателя и работа журналиста — это не

только разные уровни литературной деятельности. Это — разные миры.

Опыт работы в газете полезен писателю гораздо меньше, чем работа продавцов в магазине или парикмахерской, в мастерской. Не говоря уже о работе в суде, в больнице.

Писатели, работающие в газете, сделались писателями вопреки журналистике.

VI

Язык «самотечных» рукописей (кроме немногих исключений) изобилует штампами. Эти штампы двух главных видов, — газетные и книжные.

Книжные штампы вынесены автором со школьной скамьи — там, преподаватели словесности не научили их недоверию к «лазоревой луне» и «млеющему в тишине вечеру».

Может быть и образ — штамп, и сравнение — штамп, и метафора — штамп.

Как будто все хорошо, умно задумано, придумано. Доходит дело до рассказа, до передачи и автор как заговоренный начинает: «Был волшебный вечер. Река катилась в берегах...»

Года три назад по телевизору выступала мать Есенина. Говорила дельно, интересно, потом включили какую-то кнопку, вдруг распевно заныла по-рязански самыми штампованными словами.

Неуменье выбрать нужные слова, а подчас неуменье понять, что настоящий рассказ, повесть — результат большого отбора, — недостаток почти всех «самотечных» авторов.

Газетные штампы — страшнее. Почему в спортивном отчете пишут: «испытал горечь поражения». Ведь это годится один раз, а не вечно, или: «испытал радость победы».

Откуда берутся все бесконечные «поприветствовать», «пообщаться» — слова, которые каленым железом надо выжигать из русской речи.

А мне говорит в редакции большого литературно-художественного журнала, говорит заведующий отделом поэзии: «Нам надо пообщаться!»

После этого не удивляешься, когда в рецензии на кинофильм «Сестры» Рошаля «Литературная газета»

(литературная!) пишет «Сестры Смоковниковы» (вместо сестры Булавины) — дважды в одной и той же рецензии на первой полосе газеты.

Зачем пишется рассказ? Отдает ли автор себе отчет?

Можно ли писать рассказ ни о чем (Флобер)?

<нач.1960-х г.г.>

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Пастернак* Б. «Спекторский».

[2] *Романов* Пантелеймон Сергеевич (1885—1938), писатель, его рассказ «Без черемухи» (1926).

[3] *Гумилевский* Лев Иванович (1890—1976), писатель, его повесть «Собачий переулок» (1927)

[4] *Малашкин* Сергей Иванович (1888—1988), писатель, его повесть «Луна с правой стороны» (1926).

[5] *Воронский* Александр Константинович (1884—1943), критик, публицист, писатель, главный редактор журнала «Красная новь».

[6] *Дудинцев* Владимир Дмитриевич (1918—1988), писатель, его роман «Не хлебом единым» (1956).

[7] *Кирсанов* Семён Исаакович (1906—1972), поэт, его сборник стихов «Ленинградская тетрадь» (1960).

[8] *Луговской* Владимир Александрович (1901—1957), поэт Видимо, речь идёт о его сборниках 50-х годов — «Середина века», «Солнцеворот», «Синяя весна».

Светлов Михаил Аркадьевич (настоящая фамилия Шейнкман) (1903—1964), поэт, автор знаменитых стихотворений «Гренада» (1926), «Песня о Каховке» (1935, музыка И. Дунаевского) и др.

[9] *Фёдоров* Василий Дмитриевич (1918—1984), поэт, его сборник стихов «Белая роща».

[10] *Павловский* Евгений Никандрович (1884—1965), «Поэзия, наука и ученые».

[11] *Леконт де Лиль* Шарль (1818—1894), французский поэт, глава группы «Парнас», утверждавший красоту первобытной природы, противопоставляя её современному «варварству».

[12] *Нарбут* Владимир Иванович (1887—1938), поэт, с 1922 года был директором издательства «Земля и фабрика». Репрессирован.

[13] *Зенкевич* Михаил Александрович (1891—1973), поэт, переводчик.

[14] *Абрамов* К. «Дар слова» (вып. 3 «Искусство писать сочинения»). Спб. 1901, 1912 г.г.

[15] *Тимофеев* Л , *Венгеров Н*. «Краткий словарь литературоведческих терминов». Москва, 1963.

[16] *Мандельштам* О., стихотворение, посвященное А. Белому: «Голубые глаза и горячая лобная кость...»

«На тебя надевали тиару — юрода колпак...»

«Сочинитель, щегленок, студентик, студент, бубенец...»

[17] У А. *Вознесенского*: «... Видно допрыгалась — дрянь, аистенок, звезда!..» (16—31 примечания В. Неклюдовой).

[18] *Блок* А. «В ресторане».

[19] *Пастернак* Б. «Лейтенант Шмидт».

[20] *Маяковский* В. «Сергею Есенину».

[21] *Маяковский* В. «Война объявлена».

[22] *Бальмонт* К. «Челн томленья».

[23] *Пушкин* А. «Сонет».

[24] *Северянин* И. «Это было у моря».

[25] См. далее цитату из письма А. К. Толстого, прим. 47.

[26] *Михайлов* Михаил Ларионович (1829—1865), русский революционер, писатель, переводчик Г. Гейне.

[27] *Тихонов* Николай Семёнович (1896—1979), поэт и прозаик.

[28] *Чёрный Саша* (Гликман Александр Михайлович, 1880—1932), поэт.

[29] *Потёмкин* Петр Петрович (1886—1926), поэт.

[30] *Апухтин* А. Н. Из шуточных стихотворений.

[31] *Северянин* Игорь (настоящая фамилия Лотарев Игорь Васильевич, 1887—1941), «Поэзоантракт» (1915).

[32] *Хабаров* Иван Митрофанович (1938—1969), поэт.

[33] *Сапгир* Генрих Вениаминович (1928 — 1999), поэт.

[34] *Чичерин* Алексей Николаевич (1889 — 1960), поэт, член группы «ничевоков», участвовал в конструктивистском сборнике «Мена всех» (1924).

[35] *Васильев* Павел Николаевич (1909/10 — 1937), поэт, его «Песни о гибели казачьего войска» (1928—1932), «Соляной бунт» (1933) — остроконфликтные, яркие произведения о Гражданской войне и коллективизации. Репрессирован.

[36] *Цыбин* Владимир Дмитриевич (1932—2001), поэт, прозаик.

[37] *Кириллов* Владимир Тимофеевич (1890—1943), поэт, входил в объединение «Кузница», деятель «Пролеткульта».

[38] *Алымов* Сергей Яковлевич (1892—1948), поэт.

[39] *Орешин* Петр Васильевич (1887—1938), поэт, репрессирован.

[40] *Блок* А. «На островах».

[41] На полях рукописи А. Ахматовой напротив строфы «Так и знай — обвинят в плагиате», ее рукой написано: «Форель разбивает лед».

[42] *Северянин И*. «Нелли».

[43] *Межиров А*. «Десантники».

[44] *Северянин И*. «Пролог «Эгофутуризма».

[45] *Отфрид Вейсенбургский* (IX век), автор «евангельской гармонии».

[46] *Лонгфелло Генри Уолсворт* (1807—1882), «Песнь о Гайавате» в переводе И. Бунина.

[47] *Толстой* Алексей Константинович. Из письма Б М. Маркевичу 8(20) декабря 1871 (С.С. М. 1969, т. 4 с. 375—377).

[48] *Маяковский* В. «Разговор с фининспектором о поэзии».

[49] *Клюев* Н. «Медный конь».

[50] Художник Михайлов — персонаж романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина».

[51] *Пастернак* Б. «Белые стихи».

[52] *Ахматова* А. «Муза».

[53] *Кручёных Александр* (настоящее имя Алексей Елисеевич, 1886—1968), поэт, теоретик футуризма. Его работы: «Слово как таковое» (1913 год), «Сдвигология русского стиха» (1922 год), и другие собраны в книге «Апокалипсис русской литературы» (1923 год).

[54] *Шаламов* В. «О песне» (ч. II).

[55] *Шаламов* В. «Шесть часов утра», «Стихи в честь сосны».

[56] *Квятковский* Александр Павлович (1888—1968), литературовед, разрабатывал теорию тактового стиха.

[57] *Пастернак* Б «Во всём мне хочется дойти до самой сути...»

[58] *Шенгели* Георгий Аркадьевич (1894—1956), писатель, автор книги «Техника стиха». М, 1960.

[59] Видимо, имеются в виду вышедшие к 1932 году тома собрания сочинений А. Блока в 12 томах издательства писателей в Ленинграде.

[60] *Кукольник* Нестор Васильевич (1809—1868), писатель, драматург.

[61] *Винокуров* Евгений Михайлович (1925—1993), поэт.

[62] *Васильев* Сергей Александрович (1911—1972), поэт.

[63] *Доливо (Соботницкий)* Анатолий Леонидович (1893—1965), певец и педагог.

[64] Об отношении В. И. Ленина к В. Маяковскому см. «Коммунист», 1957, № 18, а также «Литературное наследство», т. 66, М, 1958. Записка В. И. Ленина к А. В. Луначарскому касалась

тиража поэмы «150.000.000», по его мнению, достаточно было 1500 экземпляров. Мнение В.И. Ленина о футуризме было широко известно, вряд ли имело место сокрытие этих записок.

[65] *Асеев* Н. «Москвичи».

[66] *Маяковский* В. «Домой».

[67] *Примаков* Виталий Маркович (1897—1937), военачальник, комкор (1935), жил совместно с Л.Ю. и О.М. Бриками с 1930 года.

[68] Резолюция И.В. Сталина на письмо Л.Ю. Брик: «Товарищ Ежов, очень прошу вас обратить внимание на письмо Брик. Маяковский был и остаётся лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи. Безразличие к его памяти и его произведениям — преступление. Жалобы Брик, по-моему, правильны. Свяжитесь с ней (Брик) или вызовите её в Москву. Привлеките к делу Таль и Мехлиса и сделайте, пожалуйста, всё, что упущено нами. Если моя помощь понадобится — я готов. Привет И. Сталин». Б.М. Таль — Заведующий отделом печати ЦК ВКП(б).

[69] *Гофман* Виктор Викторович (1884—1911), поэт, последователь К.Д. Бальмонта.

[70] *Костенко* Лина Васильевна (родилась в 1930 году), украинская поэтесса.

[71] *Бурлюк* Давид Давидович (1882—1967), поэт, художник, критик, мемуарист, один из активнейших деятелей авангардистского искусства.

[72] *Сарнов* Бенедикт Михайлович (родился в 1927 году), критик, литературовед.

[73] ОПОЯЗ — общество изучения поэтического языка, созданное в 1916—1918 годах группой лингвистов, стиховедов, теоретиков и историков литературы, в т. ч. Осипом Максимовичем Бриком (1888—1945).

[74] *Мартынов* Леонид Николаевич (1905—1980), поэт.

[75] *Ключевский* Василий Осипович (1841—1911), историк, историограф.

[76] *Мистраль* Габриэлла (настоящее имя Годой Алькаяга, 1889—1957), чилийская поэтесса, лауреат Нобелевской премии в 1945 году.

[77] Павлодар — центр бывшей Павлодарской области, теперь в Казахстане.

[78] *Акимушкин* Игорь (1929—1997), автор научно-популярных книг.

[79] Из записей бесед с Б. Пастернаком. См. В.Т. Шаламов «Воспоминания». М., 2001, с. 335.

[80] *Плеханов* Г.В. «Похороны Н.А. Некрасова» («Н.А. Некрасов в воспоминаниях современников». М., 1971 год, с. 492).

«Он (Достоевский) сказал, что по своему таланту Некрасов был не хуже Пушкина. Это показалось нам воинствующей несправедливостью. — Он был выше Пушкина! — закричали мы дружно и громко».

[81] *Якубович* Петр Филиппович (псевдоним П.Я., Л. Мельшин, 1860—1911), поэт, народоволец.

[82] *В. Шаламов.* «Очерки преступного мира».

[83] Сборник стихов В.Т. *Шаламова* «Огниво» (1961), «Шелест листьев» (1964).

[84] *Шаламов* В.Т. читал «самотёк» в «Новом мире» для заработка.

[85] *Коржавин* Наум Моисеевич. «В защиту банальных истин». «Новый мир», 1961 год, № 3.

[86] *Матвеева* Новелла Николаевна (родилась в 1937 году), поэтесса.

[87] *Клюева* Вера Николаевна (1894—1964), лингвист, поэт, переводчик.

[88] *Павлова* Каролина Карловна (1807—1893), поэтесса.

[89] Из письма Б. Пастернака В. Шаламову от 9 июля 1952 года.

[90] *Цветаева* М. « Эпос и лирика современной России. Владимир Маяковский и Борис Пастернак», Сочинения. М., 1980 г., т. 2, с. 399—423.

[91] *Рейснер* Лариса Михайловна (1895—1926), писатель, в годы гражданской войны — политработник Красной армии.

[92] *Волков-Ланнит* Леонид Фёдорович, историк фотоискусства, автор книг «Александр Родченко рисует, фотографирует, спорит». М., 1968, «В.И. Ленин в фотоискусстве». М., 1967 и др.

[93] *Южанин* Борис Семенович — создатель и руководитель «Синей блузы» (1923 — нач. 1930-х), жанра острополитических, злободневных эстрадно-театральных представлений. Для коллективов «Синей блузы» работали В. Маяковский, В. Ардов, М. Блантер, В. Лебедев-Кумач, Л. Миров, Б. Тенин, Б. Эрдман и др. поэты, композиторы, художники.

[94] *Блок* А. «Интеллигенция и революция», статья (1918).

[95] *Тимофеев* Леонид Иванович (1903/04—1984), «Творчество Александра Блока». М., 1963.

[96] *Блок* А. «Балаганчик».

[97] *Блок* А. «Шаги командора».

[98] *Блок* А. «Милый друг, и в этом тихом доме...».

[99] *Петров* Николай Николаевич (1876—1964), хирург-онколог, член-корр. АН СССР.

[100] *Панова* Вера Фёдоровна (1905—1973), ее роман «Кружилиха» (1947) отмечен Сталинской премией.

[101] *Межиров* Александр Петрович (1923—2009), поэт.

[102] *Кольцов* Алексей Васильевич (1809—1842), поэт, автор стихов о деревенской жизни: «Песня пахаря» (1831), «Косарь» (1836) и др.

[103] «Центрифуга» — литературная группа, возникшая в Москве в 1913 году (С. Бобров, Б. Пастернак, Н. Асеев), издавшая «Поверх барьеров» Б. Пастернака (1917), «Оксана» Н. Асеева и др. сборники. Распалась в 1922 году.

[104] *Оношкевич-Яцына* Ада Ивановна (1897—1935), переводчица, ученица М. Л. Лозинского.

[105] См. пр. 7.

[106] *Ушаков* Николай Николаевич (1899—1973), поэт.

[107] *Пастернак* Б. «Лейтенант Шмидт», ч. 2.

[108] *Пастернак* Б. «Смерть поэта».

[109] *Пастернак* Б. «Спекторский».

[110] *Полежаев* Александр Иванович (1804—1838), поэт, его лирика связана с традицией декабристской поэзии.

[111] Маяковский В. выстрелил себе в сердце.

[112] *Эрлих* Вольф Изральевич (1902—1944), поэт, ему адресовано стихотворение С. Есенина «До свиданья, друг мой, до свиданья...».

[113] В последнее время версия о причастности П. В. Долгорукова к написанию оскорбительных писем Пушкину оспаривается еще одной экспертизой, проведенной в Киеве. См. также «Пушкинская энциклопедия». М., 1999, с. 282.

[114] *Маяковский* В. «Юбилейное».

[115] *Блок* А. «Без божества, без вдохновенья», статья (1921). Посвящена разбору статей Н. Гумилева и С. Городецкого («Аполлон», 1913, №1) и альманаха «Дракон» (1921).

[116] *Окуджава* Б. Ш. не мог припомнить этого факта, когда я к нему обратилась за пояснениями */И. С./*

[117] *Надежда Яковлевна Мандельштам.* Шаламов высоко ценил её воспоминания.

[118] Мандельштам Надежда Яковлевна писала Шаламову 2 сентября 1965 г.: «В «Деле юристов» я как будто читала более детальный вариант, и он был сильнее» (см. «Знамя», 1992, № 2).

[119] *Водовозова* Елизавета Николаевна (1844—1923), ученица К. Д. Ушинского, автор мемуаров «На заре жизни» (1911).

[120] *Ушинский* Константин Дмитриевич (1837—1970/71), педагог.

[121] *Случевский* Константин Константинович (1837—1904), поэт.

[122] *Григорьев* Аполлон Александрович (1822—1864), поэт, критик.

[123] *Есенин* С. «Преображение».

[124] *Брюсов* В. Я. Вступил в ВКП(б) в 1920 году, организатор Высшего литературно-художественного института с 1921 года.

[125] *Сологуб* (настоящая фамилия Тетерников) Фёдор Кузьмич (1863—1927), его роман «Мелкий бес».

[126] *Чириков* Евгений Николаевич (1864—1932), прозаик, в 1920 году эмигрировал.

[127] *Шмелёв* Иван Сергеевич (1873—1950), прозаик, в 1922 году эмигрировал.

[128] *Розанов* Василий Васильевич (1856—1919), прозаик, религиозный мыслитель.

[129] *Дорошевич* Влас Михайлович (1864—1922), писатель, публицист, критик.

[130] Сборник «Просто так мычание» вышел в 1916 году.

[131] Альманахи «Пощечина общественному вкусу» (1912) и «Взял» (1915).

[132] *Каменский* Василий Васильевич (1884—1961), поэт, примыкал к футуристам, один из первых русских пилотов.

[133] *Раевский* Владимир Федосеевич (1795—1872), участник Отечественной войны 1812 года, член «Союза благоденствия» и «Южного общества». В 1822 году за пропаганду среди солдат заключён в крепость, в 1827—1856 годах на поселении в Иркутской губернии.

[134] *Ошанина* Мария Николаевна (1853—1898), член исполкома «Народной воли».

[135] *Судейкин* Григорий Порфирьевич (1850—1883), инспектор Петербургской охранки, подполковник, организатор провокаций, т. н. «дегаевщины». Убит революционерами.

Дегаев Сергей Петрович (1857—1921), агент-провокатор Петербургской охранки. В 1883 году разоблачён и скрылся. Преподавал математику в США.

Степняк (настоящая фамилия Кравчинский) Сергей Михайлович (1851—1895), революционный народник, писатель, в 1878 году примкнул к «Земле и Воле», убил шефа жандармов Н. В. Мезенцова. Автор романа «Андрей Кожухов», повестей, публицистических очерков.

[136] *Перцов* Виктор Осипович (1898—1980), литературовед, автор исследований жизни и творчества В. Маяковского.

[137] Рэф — Революционный фронт искусств, был основан В. Маяковским в 1929 году.

[138] РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей, существовала с 1925 года по 1932 годы. Маяковский вступил в РАПП незадолго до смерти.

[139] *Волков-Ланнит*, см. пр. 92.

[140] «Перевал» — литературная группа, существовала в 1923—32 годах, возникла при журнале «Красная новь», возглавляемом А. К. Воронским. Декларировала утверждение реализма и внимание к художественной интуиции автора. Членами группы были А. Лежнёв, А. Платонов, А. Весёлый, М. Светлов и др.

[141] *Харджиев* Николай Иванович (1903—1996), литературовед, искусствовед, коллекционер. Автор книги (вместе с В. Тениным) «Поэтическая культура Маяковского». М., 1970.

Кассиль Лев Абрамович (1905—1970), писатель, автор книг для детей и юношества.

Соколова Наталья — не установленное лицо.

[142] *Митрейкин* Константин Никитич (1904—1934), поэт.

[143] *Лотман* Юрий Михайлович (1922—1994), профессор Тартусского университета, теоретик литературоведческого структурализма.

[144] См. пр. 67.

[145] В предсмертном письме Маяковский писал:

Как говорят — «инцидент исчерпан»,
Любовная лодка разбилась о быт...

[146] *Буланже* Жорж (1837—1891), французский генерал.

[147] *Лассаль* Фердинанд (1825—1864), погиб на дуэли.

[148] *Бениславская* Галина Артуровна (1897—1926), журналистка, близкий друг С. Есенина.

[149] *Толстая* Софья Андреевна (1890—1957), жена С. Есенина.

[150] *Вийон Франсуа* (настоящая фамилия Монкорбье или де Лож, 1431/1432 — после 1463), французский поэт, в его стихах сочетаются мотивы смерти с дерзким осмеянием ханжества и аскетизма, прославлением земных радостей

[151] *Есенин* С. «Гой ты, Русь моя родная...».

[152] *Есенин* С. «Русь советская».

[153] *Бальзамова* Мария Парменовна (1896—1950), близкий друг С. Есенина.

[154] *Ахматова* А. Посетила Италию для получения литературной премии «Этна Таормина» в декабре 1964 года.

[155] Вручение А. Ахматовой почётной мантии доктора наук состоялось в Оксфорде весной 1965 года.

[156] «Бег времени» — последняя прижизненная книга А. Ахматовой вышла в 1965 году.

[157] «Бродячая собака» — литературно-художественное кабаре, существовавшее в Петербурге в 1912—1915 годах.

[158] «Чётки» — сборник стихотворений А. Ахматовой (1914).

[159] Стихотворение «Родная земля» («В заветных ладанках не носим на груди...») написано А. Ахматовой в 1961 году.

[160] Стихотворение А. Ахматовой из сборника «Чётки» (1912, 1913).

[161] Речь идет о пьесе «Энума Элиш», над которой Ахматова работала последние годы жизни.

[162] *Крыленко* Николай Васильевич (1885—1938), советский партийный и государственный деятель, с 1918 — в Верховном революционном трибунале при ВЦИК, 1928 — прокурор РСФСР, с 1931 — нарком юстиции РСФСР, с 1936 — нарком юстиции СССР. Репрессирован.

[163] *Лукин* Николай Михайлович (псевдоним Н. Антонов) (1885—1940), *Фридленд* Григорий Самуилович (1896—1937), историки.

[164] *Грановский* М. — главный инженер Березникхимстроя, где работал В. Шаламов в 1932 году, описан в антиромане «Вишера».

[165] *Португалов* Валентин Валентинович (1913—1969), поэт, переводчик, знакомый Шаламова по Колыме.

Добровольский Аркадий Захарович (1911—1969), работал вместе с И. Пырьевым и Е. Помещиковым над сценариями фильмов «Богатая невеста», «Трактористы»; репрессирован в 1937 году. Реабилитирован в 1957 году. См. И. А. Пырьев. Избранные произведения, т. 1, с. 76—77.

[166] *Чуковскому* Корнею Ивановичу (1882—1969) принадлежит одна из первых статей о «Поэме без героя» Ахматовой, «Москва», 1964 год, № 5.

[167] Речь идет о публикации поэтом Василием *Журавлёвым* (1914—1980) под своей фамилией одного из ранних стихотворений А. Ахматовой — «Перед весной бывают дни такие...» (1915) с небольшими искажениями. (См. «Октябрь», 1965 год, № 4). Примечание В. Неклюдовой.

[168] Имеется в виду статья *Льва Троцкого* «Внеоктябрьская литература» («Правда», 1923 год, 17—19 сентября, 1—3—5 октября). Критикуя лирику поэтесс Ахматовой, Цветаевой, Радловой, Шкапской, Троцкий пишет: «Для Шкапской — такой органической, биологической, гинекологической (Шкапская — талант неподдельный!) бог — нечто вроде свахи и повитухи, т. е. с атрибутами всемогущей салопницы». На эту статью отозвался Н. *Пунин* статьей «Революция без литературы» (См. «Минувшее», 1989 год, № 8). Примечание В. Неклюдовой.

[169] А. *Ахматова* «Ты письмо мое, милый, не комкай...».

[170] Речь идёт о написанных А. Ахматовой для телепередачи «Воспоминания об Александре Блоке» (октябрь 1965). Впоследствии эти воспоминания неоднократно включались в сборники стихов и прозы А. Ахматовой. Примечание В. Неклюдовой.

[171] *Гумилёв* Николай Степанович (1886—1921), поэт, расстрелян 25 августа как участник «контрреволюционного заговора».

[172] *Городецкий* Сергей Митрофанович (1884—1967), поэт.

[173] См. пр. 115.

[174] См. пр. 12.

[175] *Лифшиц* Бенедикт Константинович (1886/87—1938), поэт, переводчик.

[176] Шаламов В. имеет в виду письмо *матери А. Блока, А. А. Кублицкой-Пиоттух* к М. П. Ивановой от 29 марта 1914 года: «Я всё ещё жду, когда Саша встретит и полюбит женщину тревожную и глубокую, а стало быть и нежную... И есть такая молодая поэтесса, Анна Ахматова, которая к нему протягивает руки и была бы готова его любить. Он от неё отворачивается...». См. В. А. Черных «Переписка А. Блока с А. Ахматовой», «Литературное наследство», т. 92, кн. 4, с. 572; также — В. М. Жирмунский «Ахматова и Блок», «Русская литература», 1970, № 3, с. 56—82.

[177] *Дельмас* Любовь Александровна (1884—1969), актриса.

[178] В журнале «Аполлон», 1915, № 3 была напечатана поэма А. Ахматовой «У самого моря».

[179] *Менделеева-Блок* Любовь Дмитриевна (1881—1939), актриса, жена А. Блока.

[180] *Волохова* Наталья Николаевна (1878—1966), актриса. Ей посвящён А. Блоком сборник стихов «Снежная маска».

[181] *Анненков* Юрий Павлович (1889—1974), график и живописец.

[182] *Иванов* Вячеслав Иванович (1866—1949), поэт, теоретик символизма. С 1924 года жил в Италии и принял католическую веру.

[183] *Бобров* Сергей Павлович (1889—1971), поэт, прозаик, переводчик «Центрифуга», см. пр. 102.

[184] Текст выступления В. Шаламова в МГУ на вечере, посвященном памяти О. Мандельштама.

[185] *Степанов* Николай Леонидович (1902—1972), литературовед.

[186] *Маринетти* Филиппо Томмазо (1876—1944), итальянский писатель, глава и теоретик футуризма.

[187] Пионеры авиации *Блерио Луи* (1872—1936), *Фарман Анри* (1874—1958), «Таубе» — аэроплан, созданный австрийским инженером *Иго Этрихом* (1879—1917), «Таубе» выпускали немецкие и австрийские фирмы Румплер, Фоккер, Альбатрос и др.

[188] *Луначарский* А.В. написал: «Василий Каменский поэт из породы мейстерзингеров, на манер французских шансонье». «К 25-летию творческой деятельности Каменского».

Каменский В. «Путь энтузиаста». М., 1990 год, с. 226.

[189] *Потебня* Александр Афанасьевич (1835—1891), филолог-славист.

[190] *Мамонт-Дальский* (настоящая фамилия Неелов) Мамонт Викторович (1865—1918), актёр, одна из его известных ролей — Дмитрий Самозванец в пьесе «Борис Годунов».

[191] *Глаголин* (настоящая фамилия Гусев) Борис Сергеевич (1879—1948), актер, драматург, режиссёр. «Дмитрий Самозванец» — историческая драма Хомякова Алексея Степановича (1804—1860), из пьес Суворина Алексея Сергеевича (1834—1912) наибольшим успехом пользовались «Татьяна Репина». Мережковский Дмитрий Сергеевич (1866—1941), писатель, религиозный философ, автор исторических пьес, развивающих идеи «неохристианства».

[192] *Уточкин* Сергей Исаевич (1876—1915/16), *Заикин* Иван Михайлович (1880—1948), русские пионеры-авиаторы, *Лебедев* Владимир Александрович один из первых русских пилотов, создатель школы пилотов, затем владелец авиазаводов.

[193] «Весеннее контрагентство муз» (1915), «Рыкающий Парнас» (1914) — футуристические сборники.

[194] *Садовников* Дмитрий Николаевич (1847—1883), собиратель фольклора, поэт и переводчик.

[195] *Михайловский* Николай Георгиевич (псевдоним Н. Гарин) (1852—1906), писатель, автор тетралогии «Детство Темы» (1892), «Гимназисты» (1893), «Студенты» (1895), «Инженеры» (опубликован 1907).

[196] *Вересаев* Викентий Викентьевич (1867—1945), писатель.

[197] *Марченко* Анатолий Тихонович (1938—1986), правозащитник, автор книги «Мои показания». Умер в тюрьме.

[198] *Рамзин* Леонид Константинович (1887—1948), теплотехник, один из разработчиков плана ГОЭЛРО. В 1930 г. осуждён по делу Промпартии. Создал конструкцию прямоточного котла («котёл Рамзина»). В 1943 году получил Сталинскую премию СССР.

Шаламов имеет в виду продуктивность работы заключенных инженеров, конструкторов, учёных в «шарашках».

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Рукописи эссе хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства, ф. 2596, оп. 2, ед. хр. 117, 118, 119, 121, 122, 123, 124, оп. 3 ед. хр. 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 138, 142, 143, 144, 145, 146, 150.

В сборнике представлены завершенные тексты, черновые записи — единичны.

Сняты отдельные повторы в текстах эссе: автор не завершил своей работы над сборником «Заметки о стихах», которые он писал в 1950—1960-е гг., возвращаясь к работе над эссе в 1970-е гг., он порой повторял более ранние неопубликованные тексты. Там, где в какой-то степени менялись акценты, оценки, повторы сохранены.



Записные книжки

1954—1979

ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ 1954—1979 гг.

ед. хр. 12, оп. 3

Тетрадь в желтом переплете, на обложке надпись «1954», в тетради записаны стихотворения из «Колымских тетрадей»: «Когда-нибудь на тусклый свет...», «Еще вчера руками двигая...» и др., рассказ «Шахматы доктора Кузьменко».

Чехов. Поездка на Сахалин в письмах.

После Сахалина Чехов бросился за границу, чтобы хоть как-нибудь снять тяжелую душевную неустроенность. «Приезжал сюда (в Богимово) Суворин, велись беседы, как и прежде, но уже заметно было, что А. П. был не тот, каким был в Бабкине и на Луке и что поездка на Восток состарила его и душевно, и телесно» (М. П. Чехов)[1].

После Сахалина он не написал ни одного веселого рассказа. Начата и писалась «Дуэль». Он не хочет жить в столицах — ни в Петербурге, ни в Москве после сахалинской поездки. Он переезжает в Мелехово, и Мелехово — это новый, более серьезный период в его литературной деятельности.

Письмо Суворину[2] от 9 марта 1890 г., т. III, с. 19.

Письмо И. Л. Леонтьеву (Щеглову) от 22 марта 1890 г., т. III, с. 33.

«Я еду не для наблюдений и не для впечатлений, а просто для того только, чтобы пожить полгода не так, как я жил до сих пор».

ед. хр. 14, оп. 3

Общая тетрадь в коричневом переплете, заполненная еще в Калининской обл., до реабилитации и возвращения в Москву. На обложке надпись: «1954—1955». В ней записаны стихотворения «Инструмент», «Нынче я пораньше

лягу...», «Кто мы? Служители созвучья...», «Велики ручья утраты...», «Жил был», «Мы Родине служим...».

Один из героев Мопассана упрекал Господа Бога в натурализме.

Зеркала не хранят воспоминаний. Что видели они?

Русская история двух веков. Где памятники, как люди, прятались в бомбоубежища во время войны.

Мы всегда с побежденными, в этом наша сила.

Март. Юбилей Сервантеса. По газетам и журналам — не Сервантес, а Санчо Панса — главный герой романа. Ветр<яные> мельницы — реальный образ. А Дон Кихот — юмористический образ, показ<ывающий>, как смешно бороться с реальной жизнью чудаку. Вечное — брошено в сторону, Великое воспит<ательное> значение — столкновение идеального и реального — вовсе не упомянуто даже.

Подлинный художник не хозяин своих героев. Если они сотворены живыми, они будут жить так, как хотят они, а не так, как хотел бы, может быть, художник.

Белинский не литературный критик, им не был и Чернышевский, и Добролюбов, и Писарев. Перу публициста было легче в литературных вопросах, и времени обязаны мы тем, что они остались в истории как критики литературные. Чернышевский и за роман брался, не имея крупного литературного таланта.

По возвращении он увидел, что перчатки и ботинки пришлось покупать на номер больше, а фуражку — на номер меньше.

Тебя никогда не били, это здорово проясняет мозги.

Ассонанс — это рифма, которую повторяет глухой.

Одиночество звуковое и одиночество зрительное.

Человек знает, что его никто не видит, но его слышат, и он не одинок вполне, или знает, что его никто не слышит, и боится только чьего-либо глаза. Одиночество осязания.

Колоссальное, проникающее все тело удовольствие одиночества в полупустом вагоне Москва — Ленинград.

Да, ты говоришь, как вождь, т. е. вождь может сказать любую нелепость, на которую никто не осмелится возразить.

О льве: у него износились зубы, он скоро начнет умерщвлять людей.

Литература воспринимает идеи у общества и возвращает ему улучшенными или доведенными до абсурда.

Страсть равенства — единственная, которая не может дойти до излишества (Мабли)[3].

У Толстого не природа отражает настроения людей, а другие люди кажутся зеркалом собственного внутреннего состояния (Левин в заседании и другие).

Пять чувств поэта:
зрение — полуслепой,
слух — оглохший от прикладов,
осязание — отмороженные руки нечувств<ительные>,
обоняние — простужен,
вкус — только горячее и холод<ное>.
Где же тут говорить о тонкости. Но есть шестое чувство — творческой догадки.

Бертольд Брехт («Литературная газета» от 26 мая 1955 года). В театре «Берлинского ансамбля»: «Между прочим, в качестве временной меры мы отказались от пьес в прозе, потому что в стихотворной форме легче уберечься от соблазнов натурализма».
Это — правильно.

В пьесе нет правды. Это самая крупная ошибка, которую я в ней заметил,
(Мультатули)[4].

Энциклопедические словари и справочники удлиняют нам жизнь.

Что было раньше — рифма или ассонанс (аллитерация). Раньше был ассонанс (саги, записаны в VII веке, в народном творчестве).

Реформа замены рифмой ассонанса принадлежит Отфриду (середина IX века)[5], немецкому монаху Вейсенбургского монастыря, им писались молитвы, псалмы, а после него и светская лирика стала рифмованной.

Лирика рождена в Средние века, в рыцарские. Эстетические идеалы поставили впервые только в Ср<едние> века. Психологизм и личность заявляют свои права только в Средние века.

1. Утверждение чисто светского жизнерадостного идеала.
2. Пробуждение интереса к краскам и формам внешнего мира.
3. Процесс душевных переживаний.
4. Возникновение сознательной культуры художественного слова.

Не надо также забывать, что провансальская лирика — трубадуры были учителями Данте. Из ее форм родились Петрарка, Ронсар, Шекспир.

Глаза у Александра Македонского были разные: один — голубой, другой — черный.

Две рубашки Александру подарила фея, одна защищала от жары и холода, другая — от ран.

За круглым столом

Король Артур велел сделать в своем дворце круглый стол, где не было ни худших, ни лучших, где все были равны.

Данте не рифмовал слова «Христос» и в «Аду» даже не упоминал.

Ты лжешь, мой глаз.

Гельмгольц[6]: «Наши ощущения — знаки, по которым человек выучился читать. Они составляют тот язык, на котором внешние предметы говорят с человеком. Всякий человек должен путем упражнения и опыта понимать этот язык, как он научился понимать свой родной язык».

Диалектика, по сути дела, это та же прагматика.

Доказательства в спорных случаях ищутся чаще всего не в естествознании и развитии науки, а в развитии общественных систем.

Неру[7] написал историю Индии в тюрьме.

Чернышевский написал «Что делать?» в тюрьме. Генри стал писателем в тюрьме. Достоевский написал «Записки...» в тюрьме.

Только в советских тюрьмах не написано никаких художественных, литературных работ.

Ньютон: «При изучении наук задачи полезнее правил».

Тонкость вычислений не может превосходить точность измерений.

Ганди[8]: «Цель не оправдывает средства. Думая о цели, думайте о средствах».

Несвоевременные мысли

Процент семейного счастья выше в т<ак> н<азываемых> браках по расчету, чем в браках по любви.

Каждый мужчина в глубине души мечтает о женщине, которая бы с ним спала, рожала ему детей, варила ему щи и меньше рассуждала о гражданских материях.

Кокетливый Макаренко[9] — литератор, а не педагог. С 90% его трудкоммунаров я встречался на Севере, «жульническая кровь» неистребима.

Физический труд не гордость и не слава, а проклятие людей.

Нигде не прививается так ненависть к физическому труду, как в трудовом лагере. Начальство хорошо знает, что говорит, когда грозит проштрафившимся подчиненным: «В забой пошлю».

«Он есть истинный представитель полупросвещения. Невежественное презрение ко всему прошедшему; слабоумное изумление перед своим веком, слепое пристрастие к новизне, частные поверхностные сведения, наобум приноровленные ко всему, — вот что мы видим в Радищеве».

Пушкин о Радищеве[10].

Добролюбов разобрался в Пушкине очень хорошо и, отдавая ему должное как поэту, не высокого мнения о нем как об общественном деятеле.

ед. хр. 20, оп. 3

Тетрадь 1956 года в картонном зеленоватом переплете с записями стихотворений: «О песне», «Гомер», «Стланик», «Мне горы златые плохая опора...», «Розовый ландыш», «Я жив не единым хлебом...», «Ночью», «Раковина», «Лицо твое мне будет сниться...».

«И исчезла тьма, и открылись семь небес, и увидела Богородица тут множество мужей и жен, вопивших и кричавших. «Что сотворили вы, несчастные, окаянные и как здесь очутились?» — спросила их Богородица со слезами. И не было от них голоса. «Хождение Богородицы по мукам»[11].

Заметка о фольклоре (Памяти Арины Родионовны).

Фольклор и его подлинное место. Высоты искусства обходятся без фольклора. Атомный реактор и <вода>, наливаемая зимой в щели скал. Вокруг фольклора кормятся литературоведы.

Страна, убивающая своих поэтов, страна, которая убила Блока. Последний сборник Блок хотел назвать «Черный день» (Дневник. Запись 6 февраля 1921 г.)[12].

75-летие со дня рождения Блока, 200 строк в «Правде» — подвал в «Литературной газете» — отписка такая же, как была в юбилей Сервантеса, нечего сказать, а говорить надо.

Блок: «Я художник — то есть свидетель. Нужен ли художник демократии?» 1916 год.

Мультатули: «Сны, которые в тюрьме «имели дерзость быть приятными».

«Закон обладает лишь грубой способностью восприятия».

Великим в искусстве становится то, что, по сути дела, в нем не нуждается.

«Старик и море» Хэмингуэя имеет предком «Тысячу дюжин» Лондона.

Мультатули:

«Хорошо писать публика не может, потому что у нее нет души и потому, что она не страдала, что одно и то же».

Чаплин весь — из двух русских писателей, Гоголя и Достоевского (в Комедии убийств)[13].

Словарь сатаны: понт, фраер.

Мне сорок лет. Вот уже 16 лет как меня называют «эй, старик», и я понимаю, что это относится ко мне.

Колыма научила меня понимать, что такое стихи для человека.

ед. хр. 110, оп. 2
Общая тетрадь в серо-зеленом переплете. На обложке: «1957.1». В тетради записаны стихи: «Если сил не растрачу...», «Алхимик», «Разведка», «Кто ты, руда иль просто россыпь...», «Птица спит и птице снится», «Горное шоссе» и др.

Хирург Меерзон, который не раздевался в терапевтических отделениях.

Солнце играло на зеркале, как <на> стекле компаса. <Мачтовое> полотно перекинуто на руль. И было похоже на <главу>. В плаванье?
В плаванье.
(Ночь. 18.VI.57)
<В. Т. иногда просыпался среди ночи и записывал сны. — *И.С.*>

30 марта 1957 г. В Гендриковом, в музее[14]. Странное впечатление от «посмертного»: ни планов, ни черновиков, ничего... Как будто все сказано, все прожито и не о чем больше писать. И смерть как естественный конец поэта. Четыре наброска, несколько строф т<ак> н<азываемого> «Второго вступления» в поэму «Во весь голос». И интонациями и словарем похож не на себя, а на другого поэта — на Пастернака.

Любовь Есенина к России — русская любовь — жалость.

Чтобы кончать самоубийством, надо быть молодым. Надо иметь силы.

Горбань[15] — секретарь партийной организации Союза писателей 1937 года, застрелился в июне 1957 года.

ед. хр. 23, оп. 3

Общая тетрадь в картонном зеленоватом переплете. На обложке: «1957. II». В тетради записаны стихи: «Бивень», «Память», «Сосны срубленные», «Ручей», «Дождь» и др.

На листе 14 переписано стихотворение Гумилева «Волшебная скрипка».

Наброски воспоминаний о детстве (л. 63).

В ноябре. Вот когда я переписывал эти стихи в Л<енинской> б<иблиотеке>, у меня и был первый меньеровский приступ[16]. <Н. Гумилев. «Волшебная скрипка».>

Для названия: «Прелестный лист».

«Звуки зачинщики жизни». В. Хлебников.

Там, где я живу, мало магазинов и много сберегательных касс.

Поэт должен быть немножко глухим, чтобы лучше ловились звуковые повторы, легче сдвигались слова. Немножко слепым, ибо «собственное зрение», свой поэтический глаз — это уже вид дальтонизма, это глазное заболевание.

И обязательно — иностранцем в материале, немножко чужим тому, о чем он пишет. (Генри о писателе, который пишет чужой кровью.)

Болезнь Меньера действует по-блатному — сзади бьет.

Одноглазые цветы.

Река проносит букеты черемухи.

Рябой, как напильник.

Есенин — как голубоглазый лен.

Цветы на эшафоте прилавка.

Если бы на войне погиб Кассиль, ему ставили бы памятники и награждали его орденами, а Гайдар стал бы незначительным детским писателем[17].

Сомнение, нерешительность — это и есть признак человечности.

Размышления не увеличивают запаса знаний.

Ненастный, ненавистный день.

Воздух можно трогать руками.

Уродливая и необыкновенная смерть. Две — от паралича дыхания, от остановки сердечной деятельности.

Тодор Павлов[18]: писатели не композиторы, а оркестранты.

ед. хр. 24, оп. 3

Общая тетрадь в сероватом картоне. На обложке: «1957. III». В тетради записаны стихи: «Некоторые свойства рифмы», «Ода ковриге хлеба», «Речные отражения», «Арбалет» и др.

Всякому поэту — Пушкину, Пастернаку, Маяковскому и т. д. хочется: 1) зарифмовать, вогнать в строку новое слово, свежее слово, еще не бывшее в стихотворении ни у кого, 2) овладеть, запрячь большое многосложное слово, вроде: «Раскрасневшиеся лица», 3) звуковой перезвон названий: «Танец старинных имен, что для сердца отраден».

Народные названия трав как раз прошли звуковой отбор.

ед. хр. 25, оп. 3

Школьная тетрадь в линеечку. Заполнялась в Боткинской больнице в 1957 году, когда Варлам Тихонович болел.

Отсек. Молодые врачи, медсестры средних лет, пожилые няни.

Почему нет консультантов психиатров? (Истерии, эпилепсии.)

Инсультам все возрасты покорны — дети и старики, юноши и женщины.

Комплекс упражнений Циммермана — Машкова: лечебная гимнастика по укреплению вестибулярного аппарата, общая гимнастика без приседаний. Спать ночью, не пить и не курить.

— Как Вы мне ставите клизму?! Я научу Вас **честно** относиться к своим обязанностям!

О. Т.: Вы уже ходите. (Через две недели.) Я (скромно): Да, хожу. О. Т.: Ну вот, можно немного ходить.

Раненые градусники с резиновыми повязками.

Мы, как и в Древнем Риме, — ложимся только обедать и ужинать.

Новая рифма рождает новое сравнение.

Ему все казалось, что за одну руку и ногу он привязан кем-то к кровати, и он бился, бился до утра. И только поняв, что это инсульт, паралич, он заснул.

Жизни в искусстве учит только смерть.

Институт поделен, как подводная лодка, на отсеки. Отсек острого инсульта.

Буфет — раздаточная.

В физиотерапевтическом отделении лечебные процедуры не делаются, а отпускаются.

Тихий час — бывший мертвый час.

Врачи приходят и уходят, а больные остаются.

Одинаково одиноко.

Профессор был худенький и маленький, и врачи старались, чтобы ему тоже было видно, как бьется больной. Он то подходил ближе, то отходил дальше, не прикасаясь к больному, прищуривался на больного, как художник перед мольбертом. Наконец, уловив что-то в лице больного, профессор отдал распоряжение, неслышно что-то шепнув, и сейчас же огромная сестра присела у кровати и стала брать шприцем густую темно-красную кровь из вены больного. Сестра была неправдоподобно большая, и, даже согнувшись вдвое, она была больше профессора.

Врачи все теснились, все новые входили в комнату, это был институт, где много врачей было на практике, а

так как это был институт столичный, то среди врачей был и фотограф, занявший самое удобное место. Наведя объектив на больного, он небрежным жестом позволил и профессору войти в поле фотообъектива и только тогда сделал снимок.

Профессор подтвердил диагноз и вынул иглу, чтобы еще исследовать чувствительность пораженной руки. Но заголив рубашку и увидев, что рука, плечо сплошь в красных точках от уколов, которые были сделаны в это, рекомендованное профессором место дежурным врачом приемного покоя, профессор завернул рукав и спрятал иглу.

Профессор вышел, а за ним вышли толпой, наступая друг другу на ноги, врачи, все старались пропустить вперед маленького профессора.

И все забыли больного, который через минуту стал биться и кричать, но только минут через десять случайно забежавшая туда лаборантка увидела его и стала держать ему бьющуюся голову.

Больной, ему было 72 года, и пышные седые волосы разлетались нимбом по всей подушке. У него было кровоизлияние в мозг и сердечная слабость, и он послушно лежал пятые сутки на спине. Он цеплялся за жизнь, даже когда ему было разрешено ходить, басил доктору: «А если я еще немного полежу, не буду вставать, ведь лучше будет, а?»

К нему приходила его семья, высокая и прямая седоволосая женщина, с шумливой краснощекой двадцатилетней дочерью. Состояние отца им было не в новинку — они шутили, шумели и очень скоро ушли.

ед. хр. 111, оп. 2

Тетрадь в серо-зеленом переплете. На обложке: «1959. II. Блатные слова». В тетради записаны стихи: «Золотой, пурпурный и лиловый...», «Памяти Марии Кюри», «Замолчат речные дали...», «Я верю в предчувствия и приметы...», «Зимние надежды», «В бане» и др.

«Вор да мор до веку не переведутся».

Фраер, понт, штымп, срисовать, пахать, ишачить, разбрасывать чернуху, кимарить, кимать, припухать, лыбиться, втихаря, наколка, выкатить шары, стучать, дуть, стукач, олень, асмодей, черт, мужик, человек — уркаган, урка, марьяна, фикс, мосол, мент, шпаер, фигура, на стреме, духарка, дух, духовой, играть на рояле, корзубый, смех, Иван Иванович, шкарп, лепеха, чердак,

котелок, разбить понт, фармазон, темнить, туфта, туфтить, битый фраер, локш, вор, преступный мир, начальничек, бикса исполнять, кукла, мостырка, мосты замостырить, в цвет, терц, бура, стос, гоп со смыком, с кушем, куш, чифирь, надыбать слабину, слабона, метать икру, тянуть резину, резинщик, жулик, жуки-луки, стырки, тряпки, перышко, саксан, жаловаться на судьбу, оплакивать судьбу.

Болдоха (солнце).

Крысушник, кондей.

Летерка (литерка) Галантонка (?)

Лох (Даль) Красюк.

«Мух не ловит».

«Известия отд. русского языка и литер<атуры> Ак. Наук». 1899. IV

Вантки, бухарик, заныкал, горячо до слез.

Сквозить, сквозануть, щипач.

Чокнутый, шестерить.

«Подуй меня — может, я лопну».

От пуза.

Загашник, заначка.

В законе, сука, сучий, беспределыцик, жульническая кровь, сделать начисто, заделать начисто, кодло, шалман, хавира, хаза, писать, расписался, пидер, хавать, хавать культуру, хевра, блатной, блатарь, сдать рога в каптерку, скокарь, скок, медвежатник, тяжеловес, урчить, дергать короля за бороду, план, анаша, тормознуться, закон-тайга, хлестаться, всю дорогу, обратно, божиться по-ростовски, шалман, огонь, фитиль, туз, лоб, хавать культуру, хороший урка.

Смех, карзубый, ручкин, свист (клички).

Рука дерзкая, качать права, правилка, оторваться, оторвись, по новой фене, блатная музыка, рвать когти.

Бикса, пахан, глот, глотничать.

Вантаж, кант.

Семь дуют, один стучит, зеленый прокурор.

Втихоря.

Байковый язык (крестовый, Петербург).

Шмонить (Даль) шмонать.

Надыбать (Даль).

Язычником в лагере зовут доносчика,

стукача, язычник, стирки.

Калым — хезать, кимать, дудорга.

Косить (закосить), забазлать.

К бабаю на нос, камбала (лорнетка, крест).

Куклим, петрить курсак (брюхо, навар),
(а раньше курсать — хезать).
Отпулить, пулять, хариться, шуровать.
Гробки.
Хлестаться (хвастать от Хлестакова — лит. Гоголь).
Тушеваться, ксива.
Липа, запудрить мозги.
Выкрутить [нрзб], выламывается.
Порчак, язычник, в натуре.
Шухер на боку, шухернулся.
Бодяга, бортануть, падло, господин падло.
Тварь, тварсын, забазлать.
Зараженный, заигранный.
Вантаж, кусок заразы, зараза.
Кусок педераста, параша, дрюкнуть, дрюкать.
Личит (личит мне обновка).
Стирки.
Сидор (это не блатное, это якутское, колымское).
Улахан-сидор — Улахан-мешок.
Пайка — птюшка.
Закосил, косить.
Темнило, затемнил, помороки.
Лох (ср.: Даль: лоха, солха, дура, глупая баба).
Лощить, тартор.
Лепить горбатого, перо, саксан курсак.

Ключ

Подлец от порядочного человека отличается в тюрьме тем, что подлец считает, что только он один невинен и попал в тюрьму по ошибке, а все остальные — враги советской власти.

Честный же человек считает, что раз он, вовсе невинный, попал в тюрьму, туда могут попадать и другие, его многочисленные соседи по тюремной камере.

В этом — ключ ко многим замкам нашей жизни.

Удар ножом в живот гораздо хуже пулевого ранения. Это знает каждый хирург. Нож — это инфекция, перитонит.

«Битие определяет сознание». Термин 1938 года.

Любить не люби, да почаще взглядывай.

В детстве мало знал Пушкина, чтил, а любил не Пушкина, а Жуковского.

«Песнь о вещем Олеге» написана Пушкиным в соревновании с Жуковским («Рыцарь Роллон»). Вместо западной романтики — русская былина.

В рассказе, в каждом рассказе — великое равновесие слов.

Хемингуэй («Фиеста»)

Ромеро попался бык, который не различал цвета.

Но быки, как и все животные, кроме обезьян, вообще не различают цвета.

Ясновидящая ночь Григорьева[19].

Темно-белый снег Анненского[20].

Слуцкий — искусственная простота.

Северянин, Есенин — Божьей милостью поэты.

«То, что он знает, я уж давно забыл».

Чем удивителен Анненский?

Тонкостью наблюдений. Емкостью стиха необычайной. Огромным вниманием к деталям.

Все это повторил — на высоком уровне — Пастернак. Ближайшее родство Пастернака — Анненский, Блок. Далее — Тютчев, Баратынский — Лермонтов. Русское родство. Заграница — это Рильке, не Гёте и не Гейне, которого, кстати, Пастернак никогда не переводил — настолько чужда ему гейневская «ирония», гейневское юродство. Не французы, не англичане.

Ассонанс — это рифма, которую повторяет глухой.

Фет. Удивительный, редчайший случай. Стихи 60-, 70-летнего поэта лучше стихов ранних.

Из книги Лауры Ферми[21] мы узнали, что Эйнштейн не только не был против применения атомной бомбы в войне, но именно письмом физика президенту начинается история создания атомной бомбы.

Шагинян[22] (Дн<евники> пис<ателя>), указывая на недочеты языка Толстого: «вправе и влеве виднелись» и т. д.

Но это — Даль!

Сольвейг. Удивительный образ Ибсена. Ни один большой поэт не прошел мимо образа Сольвейг.

Сытин[23] говорит в отчетном докладе («ЛГ», 10.12.59) — книготорг сообщает: художественная литература не идет, лежит на складах:

«Как известно, сейчас на складах лежит много художественной литературы. И вообще она стала продаваться хуже».

Причина, по мнению Сытина, — плохая пропаганда книги.

Страшен грамотный человек.

Боков («ЛГ», 12 дек.) говорит, что поэтесса Фокина из Архангельска, проучившись три года в Литературном институте на поэтическом отделении, не узнала, что такое размер и ритм стихотворения.

Литературный институт им. Горького — высшее учебное заведение типа института физкультуры, что на Гороховой. Там ведь тоже «высшее».

Что значит «идейное новаторство»?

Художественное новаторство — это понятно, но идейное? И в чем оно может заключаться, выражаться.

«Беда наша в том, что у нас тошнота никогда не доходит до рвоты» (Тютчев. Письмо к брату[24]).

Гиганты Средневековья — Данте, Руставели, Микеланджело. О форме типичности творчества Микеланджело (героичность, муки людей) для Средневековья указывал Роден.

Не лезу я в спасители,
Не лезу я в Праксители.

Остап Бендер — это советский Чичиков.

Евтушенко. Пока он все еще «делает свою судьбу», а не литературу.

Кого больше не свете — дурных или хороших людей? Больше всего трусов (99%), а каждый трус при случае подлец.

Искусство — это жизнь, но не отражение жизни.

Бунт «отверженных» так непохож на бунт Крамского. Во Франции боролись за формы искусства, а передвижники — за тематику его.

Чувство вины перед жертвой вызывает ненависть к ней.

21.12.59. перевыборное собрание поэтической секции. Больше всех голосов (68%) получил Светлов. Сам он не использовал своего бюллетеня — был пьян.

«Преступники» мало отличаются от людей «воли».

В стихах нельзя делать никаких сносок, разъясняющих непонятное.

Наше сердце старше нас, раньше нашего рожденья бьется сердце.

«Юбилейное» Маяковского — на грани пародии, что и понял Архангельский. Он просто повторил эти стихи. Чьи это строки — Маяковского или Архангельского — узнать нельзя:

Вы чудак — насочиняли ямбы / только вот печатали не впрок./ Были б живы, показал я Вам бы, / как из строчки сделать десять строк. / Были б живы — стали бы по «ЛЕФу» соредактор, / я бы и агитки вам доверить смог. / Раз бы показал: вот так-то, мол, и так-то, / Вы б смогли — у вас хороший слог...

Никому нельзя было доверить измятый старый рубль или зеленую, выцветшую от пота трешку. Бригадиров, что могли бы купить хлеба и не украсть деньги арестантов, — не было. «Потерял. Украли», — вот короткие ответы.

И завтра собирались новые рубли, и с новой надеждой вручались подлецу бригадиру, который, впрочем, был голоден так же, как и мы.

Вши и клопы под гипсом повязок.

ед. хр. 112, оп. 2

Школьная тетрадь; на обложке надпись «Московские кладбища» <1959>.

В тетради — выписки из путеводителя 1915 г. «Москва» о захоронениях на московских кладбищах, стихи:

«Нет, он сегодня не учитель...», «Сквозь ночь на черный горный пояс...» и др.

Фет — Блок! Мы много пишем о Блоке, но настоящего его учителя просматриваем. Это — Фет.

И лжет душа, что ей не надо
Всего, чего глубоко жаль...

Фет. *«У камина».*

ед. хр. 29, оп. 3
Общая тетрадь в черном переплете. На обложке: «1961. 1», в тетради записи стихов: «Жить вместе с деревом, как Эрьзя...», «Пусть чернолесье встанет за деревьями...», «Ипподром» и др.

С антисемитизмом я встретился только при советской власти. В детстве, в юности в городе, где я жил (в Вологде), не было и тени антисемитизма. Антисемитизм и интеллигенция — разные миры.

Первые годы революции, первые десять лет антисемитизма не было и в Москве. Но уже в тридцатых годах антисемитизм не считался позором, а после войны стал чуть ли не доктриной (вплоть до Кочетова[25] и [нрзб] редакции «Москвы»). В лагере тоже не было антисемитизма — у блатных, например.

Наш космос — точность.

О прозе будущего. Вроде Сент-Экзюпери. Проза достоверности, звучащая, как документ, ручательство знания, полного знания, авторское ручательство. В отличие от прозы прошлого и настоящего, где писатель для успеха не должен знать слишком много, слишком хорошо свой материал.

Проза будущего не техника, а душа. Экзюпери показал нам впервые воздух. А кто показал нам войну? Ремарк? Война еще не показана. Не показан лагерь, каторга, тюрьма. Не показаны больные люди.

«Техницизмов» в прозе будущего почти не будет. Душу профессии будут уметь показывать без содействия «многошпидельного»[26] стиха.

Не проза мемуара. Мемуар — это другое. Хотя место мемуара в будущем более значительно. Мемуару можно мало верить, а проза будущего достоверна.

Эта проза — не очерк, а художественное суждение о мире, данное авторитетом подлинности.

Искусство — не отражение жизни, оно — сама жизнь.

«Пушкин» — книга, которую Тынянов опоздал написать.

Таль — не Алехин. Успехи Таля — успехи скорее психологического, чем шахматного порядка.

Старая лошадь стоила во много раз дороже, чем молодая кобыла.

12 апреля. Поразительная новость, к которой, впрочем, все были готовы. Передачи телевидения начались в двенадцатом часу дня — уже после того, как космонавт вернулся из полета — и в течение двух часов на экране телевизора сообщали: «пролетел над Африкой, готовится к спуску» — в то время как все это было проделано часа два-три ранее.

14 апреля. Гагарин. Грамотный солдат. Очень уверенный, очень. Держится вовсе независимо, без тени волнения. Поздравлял весь мир, кроме Мао Цзедуна.

Это, конечно, самое сильное, самое незабываемое.

Стыд, совесть и неполноценность.

Тендряков — «Суд» («Новый мир»)[27].

Волнения героев, составляющие суть «Суда», понятны только людям сталинского времени. Это — рассказ о бесправии, ибо ведь нельзя судить за несчастный случай.

Труп из тряпок, брошенный ночью под фары автомашины в каком-то подмосковном городке ночью. Развлечения местных подростков.

Что знаем мы о влиянии неба.

Надо запретить авторам использовать в комедийном плане названия, значащие другое, большое, серьезное.

Фильм называется «Роман и Франческа»[28].

А кукольная постановка театра Образцова — «Божественная комедия».

Смерть — это тихая жизнь на другом берегу, надо доплыть, додышать...

«Если парни всего мира...»[29] Нет слова вместо никуда не годного: «парни», вовсе не подходящего здесь.

Человеческий язык беден, а не богат. Он с трудом передает мысли и то далеко не всегда — только в идеале может передать — и не может передать сотой части чувств, их оттенков, полутонов, полунамеков.

Значительная часть выражается в интонации, в намеке, и без этого — нет языка.

Кто может описать человеческое лицо, смену выражений на нем. Разве есть такой язык. Может быть, можно описать лицо актера — оно гораздо проще лица обыкновенного человека. Оно стандартизировано, подчинено определенным законам. Складки его сдвигаются по команде в театральной школе.

Но лицо обыкновенного человека описать невозможно. Это — невероятный, немыслимый труд.

Я не хочу и не имею права посылать кого-нибудь на смерть. И сам не хочу умирать по чьему-то приказу.

Страшный подарок

Космонавту Гагарину московские писатели сделали страшный подарок — каждый подарил по книге с автографом и взяли с него слово все прочесть.

Деталь — это художественная подробность, ставшая символом, образом.

18 мая 1960

Маргарита Н.: А ваш портрет был на выставке[30]. Все спрашивали: Кто это? Кто это? Какое знакомое лицо.

Я: Скажите им, что я — лицо времени — потому и знаком всем.

Автор пишет: «с необъяснимым наслаждением».

Писатель для того и существует, чтобы объяснить необъяснимое в поведении людей.

Ничего «необъяснимого» не должно в рассказе быть.

Наше знамя — не ясность, а точность.

Время сделало меня поэтом, а иначе чем бы защитило.

Московские валютчики держались с большим достоинством, чем троцкисты в тридцатые годы. Ян <Роко-

тов> подвел базу: «В советском обществе большой спрос на негодяев».

(«Литгазета», статья Славина или Розова[31], 10 июня 1961.)

Писатель, поэт не открывает никаких путей. По тем дорогам, по которым он прошел, уже нельзя ходить.

Кроме известных примеров, когда гений пожирает таланты.

Война неизмеримо проще лагеря. Это и ясно, понять не трудно.

Крещение — был великий протест. И остались людьми.

Чего нет на Севере

Что запомнилось после возвращения в Озерках — вокзальная уборная с удивительным спуском воды, а главное, с обилием надписей, похабных надписей. К такой литературе я не был приучен на Севере.

У Толстого «В<ойне и> м<ире»> вовсе нет поэтов, стихотворцев того времени, и Денисов «В<ойны и> м<ира»> и вовсе не Денис Давыдов.

Надо ставить «В. М.» и «А<нну> К<аренину>» в кино. Иначе не решить вопроса. Но «Козаки» и «Воскресенье» не решают.

«Кроткая»[32] поставлена очень хорошо, удачно, но это не «Братья Карамазовы», не «П<реступление> и н<аказание»>, не «Идиот».

«Темное чувство собственного долга»[33].

<Пушкин> «Арап Петра Великого».

«Евг<ений> Он<егин> — «энциклопедия русской жизни». Какая чепуха. Роман вечен из<-за> трагической судьбы Ленского, из<-за> драмы Татьяны. Решение опять только «в миноре» — ибо это высшее решение. Любовь и смерть.

22 июня 1961 г.

Вот современные стихи:

Вчера я растворил темницу
Воздушной пленницы моей.

Воздушной пленницы!

Я рощам возвратил певицу,

рощам возвратил певицу!

Я возвратил свободу ей.

Двойное возвратил!

Она исчезла, утопая
В сияньи голубого дня.

Точность современности!
Именно «исчезла, утопая»,
именно «в сияньи»,
именно «голубого дня»

И так запела, улетая,
Как бы молилась за меня.
(В. Туманский)

Поэзия это личный опыт, боль, но это боль и опыт поколения, времени.

В Эрмитаже. Выставка Гуттузо[14].

Граница реализма проходит ныне в другом месте, чем сто и тысячу лет назад.

Импрессионистов никак не обойдешь, [нрзб].

Граница между абстракционизмом и реализмом. Поиски Пикассо с символикой идеограмм, искусством фрески — все это попытки наметить новые линии, границы, рубежи.

Орленев[35]. *Шекспир*

Бескультурье Орленева было бесконечным. Он даже «Гамлета» исправлял, вставляя в шекспировский текст собственные фразы:

«Все приходит вовремя
Для того, кто умеет ждать».

Не постеснялся написать об этом в мемуарах.

27 августа. «Алые паруса»[36]. Бездарная Вертинская — Ассоль. «Реализм», гнетущий гриновское начало. Ведь «Алые паруса» — феерия! феерия! а тут провинциальный спектакль драмы Островского.

У нас даже Толстого — писателя, которого очень легко ставить в кино нашего плана — перегружают, хотя у Толстого никаких символов, никаких вторых планов, никаких подтекстов — нет.

Чехова ставить уже трудней, а Достоевский требует большой удачи.

27 августа. Прохожий иностранец. «У нас есть Могила неизвестного солдата, а у вас — неизвестного ученого».

«Друг мой Колька»[37] — нелепая необходимость героического поступка с опасностью для жизни, чтобы доказать то, чего не надо доказывать.

Концепция Космодемьянской. Юридическая основа известна.

Жизнь человека оправдывается его интересами, его устремлениями на высокое.

Толстой гораздо проще, примитивнее Чехова. У Чехова и подтексты, и вторые планы, чего у Толстого вовсе нет. И напрасно он хвалился «архитектурой» «Анны Карениной».

Там механически смешаны два романа.

Чехов же сложнее, литературнее, более писатель, чем Толстой. Притом Чехов — человек решенных вопросов, что очень важно. («Но ты, художник, твердо веруй в начала и концы...»[38]).

Почему все запоминают «Воспоминания в Царском селе», лицейскую, явно слабую вещь Пушкина? Потому что ее учат в школе вместо того, чтобы изучать на филологическом факультете.

Когда убили Войкова[39], из Москвы было выслано в ссылку и лагеря сто тысяч <раскольников?>.

Оттого, что не будешь носить белья, ты не станешь Эйнштейном.

Живость мышления — это еще не ум.

Главный врач был любитель животных. Но странное дело, все, что <он> собирал [нрзб], рвало на части всех входящих: кошка Мура царапалась и кусалась, а петух

подпрыгивал, хлопал крыльями, и клевал, клевал. Но больше всех клевались гуси.

Стихотворение может носить не декларативный, а декоративный характер.

ед. хр. 32, оп. 3

Тетрадь белого цвета. На обложке: «1963. II». В тетради записи стихотворений: «Не удержал усилием пера...», «Я вовсе не бежал в природу...», «Я над облачной грядою...» и др.

Блок — размер «Свеча горела...» <стихотворение Б. Пастернака>

Там неба осветленный край
Средь дымных пятен,
Там разговор гусиных стай
Так внятен...

(БП, с. 503)

Догматик Оскар Уайльд[40].

Бальмонт — переводчик!

13 октября. Огромное объявление в спортивном магазине на улице Горького: «Нательное белье не обменивается».

6 октября 1963 года. Р. М. Рильке «Заметки Мальте Лауридса Бригге»[41]. М., 1913 г., стр. 20... стихи. Да, но стихи, если их писать постоянно, выходят такими незначительными. Следовало бы не торопиться писать их, и всю жизнь — и по возможности долгую жизнь — накапливать для них содержание и сладость, и тогда, к концу жизни, может быть, и удалось бы написать строчек десять порядочных. Потому что стихи вовсе не чувства, как думают люди (чувства достаточно рано проявляются у человека), они — опыт. Чтобы написать хоть одну строчку стихов, нужно перевидать массу городов, людей и вещей, нужно знать животных, чувствовать, как летают птицы, слышать движение мелких цветочков, распускающихся по утрам... Нужно уметь снова мечтать о дорогах неведомых, вспоминать встречи нежданные и прощания, задолго предвиденные, воскрешать в памяти дни детства, еще неразгаданного.., вызывать образ родителей, которых ос-

корблял своим непониманием, тем, когда они стремились доставить радость тебе, думал, что она предназначается другому; детские болезни, разнообразные и многочисленные, и как-то странно начинающиеся... Дни, проведенные в тихих укромных комнатах, и утра на берегу морском; вообще море — моря. Ночи в дороге, где-то высоко с шумом проносящиеся мимо нас и исчезающие вместе со звездами; но и этого всего еще недостаточно. Нужно хранить еще в душе воспоминания о множестве любовных ночей, и чтоб при этом ни одна из них не походила на другую; о криках во время потуг и о белых воздушных спящих женщинах, уже разрешившихся от бремени и вновь замыкающихся... И еще нужно, чтобы человек когда-то бодрствовал у изголовья умирающих, сиживал около покойников, в комнатах, где окна открыты, и до него откуда-то как бы толчками доносились разные шорохи. И все-таки мало еще одних воспоминаний: нужно уметь забыть их и с безграничным терпением выжидать, когда они начнут снова всплывать. Потому что нужны не сами воспоминания. Лишь тогда, когда они претворятся внутри нас в плоть, взор, жест и станут безымянными, когда их нельзя будет отделить от нас самих — только тогда может выбраться такой исключительный час, когда какое-нибудь из них перельется в стихотворение. А мои стихи все возникли иначе, и, следовательно, их нельзя назвать стихами».

История жизни папы Иоанна XXII[42] (и особенно его понтификата) многими своими чертами повторилась в удивительном сказочном понтификате папы Иоанна XXIII[43]. Все удивительно рассказано и предсказано у Рильке в книге «Записки М. Л. Бригге», стр. 113, 114, 115.

Стихи чувствует и понимает далеко не всякий человек, и Мандельштам говорил без преувеличения, что вряд ли на свете было десять человек, которые полностью понимали стихи Пушкина, то есть в той полной мере, как он сам.

Поэт не может жить без чтения современников, сверстников поэтических. Нельзя читать только Гете и Шиллера, когда пишешь стихи, надо и Асеева, и Веру Инбер.

Бор[44] был превосходный лыжник, конькобежец. А вот еще футболист. Сам Конан-Дойль в годы пребы-

вания в университете, кроме науки и танцев (Конан-Дойль — врач!) страстно увлекался спортом... Он играл центральным нападающим в футбольной команде своего университета и любил регби (стр. 174).

И дальше: «Конечно, он продолжал заниматься спортом и даже больше, чем раньше: он принадлежал к числу людей, словно созданных для спорта. Он был центральным нападающим в футбольной команде графства Серрот; летом ездил в Швейцарию покататься на коньках и в Норвегию — походить на лыжах. Он увлекался боксом, играл в хоккей, крокет и гольф».

Миф об узкогрудом ученом подходит к концу. Альберт Эйнштейн был последним из могикан этого как бы вечного типа ученого, рассеянного неряхи. На смену Эйнштейну и рядом с ним вырос Нильс Бор — о тонкости его интеллекта не существует двух разных мнений. Создатель современной квантовой физики, научный герой современности Нильс Бор.

Сборник «Спутник любителя футбола». II круг 1963. Издание газеты «Московский комсомолец».

«...Велосипедистом он стал еще в эпоху велосипедов без передачи, с огромным передним колесом. Он занимался парусным спортом и даже семидесяти лет на гоночной машине, сделанной по специальному заказу, как буря, носился по тихим дорогам Южной и Восточной Англии». Стр. 178. Кирилл Андреев. «Искатели приключений». Детгиз, 1963, стр. 174, 178.

Метерлинк был боксером и автомобилистом.

Моральное старение машин и моральное старение одежды.

Белье нательное должно быть рассчитано так, и, вероятно, где-то рассчитано, чтобы не носили больше двух лет. Или костюм, пальто и т. д.

На вечные времена

Профессор Асмус[45], автор работ об интуиции в философии и т. д., выдирал старый линолеум, переезжая на новую квартиру в 1957 году, пока не содрал линолеум, не переехал. В стол на кухне асмусовой тещи забит гвоздь — чтоб не облокачивались соседи.

Перед отъездом на юг, на дачу дверь в сад была забита гвоздями, и соседям был оставлен «любезно» ключ от заржавленного замка с приглашением пользоваться садом.

При ремонте хозяйка, теща Асмуса, специально просит дворника Николая набить колючую проволоку по столбикам, где пробегает домой кошка Муха, и, когда я попросил Николая снять колючую проволоку, дворник сказал: «Мне старуха сказала, чтоб набить здесь колючую проволоку обязательно. Ну ладно, Варлам Тихонович, я скажу ей, что забыл сделать».

28 октября в «Правде» напечатан фельетон об «Асмусе» — о людях, которые, уезжая из квартир, выдирают линолеум, сдирают задвижки, дверные ручки, замки.

Недаром Пастернак так не любил Асмуса, отзывался о нем презрительно, небрежно.

На столе у тещи Асмуса полка, всегда пустующая. На верх <ее> прыгала кошка, сидела там, грелась, никому не мешая. Хозяйка выбрала день, заставила полку старым <железом >, чтобы кошка не могла впрыгнуть.

Коро

«Если б мне было позволено, я все стены тюрем покрыл бы живописью. Несчастным, томящимся в этих мрачных местах, я показал бы мои деревья и луга, я убежден, что это вернуло бы их на стезю добродетели».

«Коро. Художник и человек». Издательство «Искусство», стр. 68. А. Родо. «Жизнь Коро», 1963.

«Сука Тамара», «Галстук» — рассказы, где один и тот же мотор двигает два рассказа.

«Джан» — лучшее из платоновского, что я читал.

Труд — это потребность таланта. Моцарт потому и стал Моцартом, что работал гораздо больше, чем Сальери. Эта работа доставляла Моцарту удовольствие.

Вольтер: «Геометрия оставляет разум таким же, каким она его получила».

Существует поэзия молодости. Это выражение правильное, точное. Но для того, чтобы выразить в искусстве эту поэзию молодости, понять ее и показать, нужна зрелость, огромный душевный опыт.

Чуковский о *Чехове*

Пишет, что Чехов, по воспоминаниям некоторых, скупой, расчетливый, а по воспоминаниям других, щедрый, активно добрый и т. д.

Секрет объясняется очень просто. Скупой Чехов был в молодости, а когда стал знаменитым писателем, да заболел и видел, как врач, что скоро умрет, — был щедрым.

То же у Коро — тот сделался известен в 60 лет и до смерти был щедрый, а до 60 лет — скупой, экономил свои стипендии.

Одного поэта «десталинизация» вернула русским читателям: Сергея Есенина. И частично Блока. А сколько еще ждет: Пастернак, Мандельштам, Цветаева, Ходасевич, Клюев, Волошин... Первый ряд русской поэзии двадцатого века.

Убили Кеннеди. Почти сто лет назад убили Линкольна в почти такой же ситуации, за негров. И фамилия вице-президентов одна и та же — Джонсон, и «форум» тот же — театр и улица. Левый президент при правом конгрессе. Судьба порядочного человека, занимающегося государственной деятельностью.

Написать рассказ «Тютчев»[46]. О природе, о наводнении, о Володе Желтухине (самый молодой инженер Донбасса). «Хочу, чтобы работа» (Терпилов, Саркисов). О Кузнецове, о закалке буров маслом (сливочным маслом), о ручье, гремящем, как железо, о стихах Тютчева.

Рождение стиха от образа, от детали (не единственный, конечно, но часто встречающийся способ, вид, метод). Так Суриков развивал замысел своих картин (свеча в «Стрельцах», тесная изба в «Меньшикове», ворона на снегу в «Боярыне Морозовой»).

Письмо Рейснер (в «Н<овом> м<ире>»)[47]
Удивительно, как чутья времени не было у нее вовсе — будущее Германии вовсе не угадано, будущее Востока вовсе не понято, будущее России не угадано.

Блатное
«Жалко мне тебя, а подумаю — и черт с тобой».

Платонов знал, как много еще горя, знал, что в жизни гораздо больше горя, чем радости.

В литературоведческом словаре Тимофеева и Венгрова нет вовсе слова «гений»!

Как плохо названо, неудачно «Охрана общественного порядка» (напоминает «Охранное отделение»), дружинники («Дружина Михаила Архангела»).

Ю. Прокушев[48] «Юность Есенина» документально и убедительно показал: 1) что Есенин гораздо больше был связан с революционным подпольем, чем Маяковский, косвенным образом разрушил творимую легенду о революционности М<аяковского>. 2) что Есенин был не «самородком», а хорошо образованным человеком и два года учился в университете Шанявского, слушал лекции лучших профессоров, напряженно учился. Образование Есенина было более основательным, чем образование Маяковского.

8. XII. 1963 Г<алина> А<лександровна> <Воронская> рассказывает: 1) о смерти жены Крестинского. После многих, многолетних хлопот жена Крестинского добилась реабилитации своего мужа. С этим известием она пришла к своей подруге — какой-то старой, злобной даме, и та сказала, выслушав излияния Крестинской: «Это все вранье, это они тебя обманывают, как обманывали и раньше. Твой муж прошел по открытому процессу, значит, публично сознался, и никакой реабилитации получить не мог». Крестинская вернулась домой и умерла от инфаркта. 2) о жене Лелевича[49]. Муж ее расстрелян давно, но сама она даже не арестовывалась. В 1937 году она пережила страшное — сын ее 16-ти лет (сын Лелевича) ушел на футбол и не вернулся. Она ищет сына почти тридцать лет — никаких следов.

А мы — (приходили) во время войны целые пароходы в Магадан — по истертым спискам, на машину, без всяких документов. И эти «документы» никогда не были присланы.

3) о реабилитации Х., которого и не арестовывали. Получил бумагу о своей реабилитации (групповое дело 30 лет назад).

Бонч-Осмоловский[50] — художник и химик, автор волшебной керамики арестантских помещений Бутырской тюрьмы, где плитки не оставляют следа ни карандаша, ни гвоздя.

Вот главная тема времени — растление, которое Сталин внес в души людей.

Жанна д' Арк. Костер сделал ее бессмертной, как Бруно, Аввакума.

«Гомерова болезнь» — что это такое? Приснилось во сне.

Ветер века («ЛГ», 14.12.63, «Читая письма»)

Критик А. Макаров упрекает Вознесенского за «плагиат», но ведь «ветер века» за много лет до рождения поэмы Твардовского вошел в русскую поэзию. Твардовский сам был плагиатором, а критику и вовсе обязательно не допускать таких ошибок.

Где же жизнь?
Где же ветер века,
Обжигавший глаз мой?
Он утих, он увяз, калека
В болотах, под Вязьмой

Н. Асеев. *«Лирическое отступление».*

Врач (профессор 52-й больницы), выписывая сердечную больную: «Я советую прогулку, ежедневную, небольшую, но ни в коем случае не в магазины московские. Любой спор в очереди вас убьет».

Горький двадцатых годов — это не Горький тридцатых годов.

Два вопроса

1) Кого сажали при Сталине.
2) Кого Горький ввел (или вводил) в литературу.

В «Дне поэзии» 1963 есть великолепное стихотворение С. Липкина[51] «Лезгинка». Чуть не лучшее («новаторское») русское стихотворение. Очень емко и умело (?), только с интонацией и словарем Пастернака, но очищение искусством, очищение танцем, катарсис впервые встречаю в лирических стихах.

25 декабря в Голицине. Рассказ Риты Райт[52].

«Маяковского, знаете, не печатали. Пятилетие не отмечали. Примаков сказал Лиле — напиши письмо Сталину, и я отвезу. Так они и сделали. Лиля попросила у «отца» защиты; все описала подробно. Все думают, что письма до Сталина не доходят. Отлично доходили. На

Лилином письме Сталин своей рукой написал: «товарищу Ежову (Ежов, тот самый Николай Иванович, работал тогда зав. управделами ЦК). Маяковский был и остается...» и т. д., и все завертелось...

Популярность Маяковского родилась на пути из кабинета Сталина в кабинет Ежова.

Этот разговор не имеет никакого отношения к творчеству Маяковского, но очень большое отношение к вопросу о том, какими насильственными путями утверждалась у нас популярность Маяковского. Маяковский — это поэт ранга Каменского[53]. И долго бы о нем не говорили, если бы не Ежов и Сталин.

Межиров о Винокурове

«Анна Ахматова сказала: «Винокуров поэт честный — но это поэт без тайны».

Я: «В стихах не должно быть все известно заранее, до того как пишутся стихи».

О Межирове и Евтушенко — в консерватории, их беседа с Пастернаком (на концерте Станислава Нейгауза).

Пастернак у колонны: «Вы не боитесь подходить ко мне?»

Межиров Пастернака не любил. Слова и интонация? Что за чушь.

Хотел попросить М. сфотографировать письма[54]. Но М. относится к этому с недостаточным благоговением. Во всяком случае эти письма ему не более дороги, чем увеличенный портрет своей тетки. Впрочем, Борис Леонидович сам стоял на этой же точке зрения (вторая автобиография), утверждая, что Пушкину желания Натальи Николаевны были гораздо важнее мнения историков о том или ином поступке Пушкина. Здесь Б. Л. вел тонкую подготовку оправдания собственных поступков. Этому же служило «Быть знаменитым некрасиво», особенно в первой редакции.

27 декабря 1963 года. Сучков[55]. Галерея «бывших». Два вида правки у Платонова. Стилистическая и «политическая». Его работа над романом «Чевенгур»[56] (повесть «Впрок» — это кусок романа).

Хемингуэй читал лишь один рассказ Платонова — «Сокровенный человек».

«Пер Гюнт» — норвежский Фауст.

2 января 1964 года. Московский оркестр недоброжелателей и тайных завистников будет репетировать, усиленно наигрывать Платонова, выдвигать, издавать, спасать вопреки и в противовес Солженицыну. Это замечание О<льги> С<ергеевны> очень верно.

Скульптор, который торопится вылепить Солженицына, — не опоздать бы к раздаче премий. Серебрякову он уже вылепил[57].

Квятковский[58], «Русский свободный стих». «Вопросы литературы», № 12, стр. 60 приводит безрифменные стихотворения Блока (Квятковский избегает привычного термина «белые стихи»); восхищается ритмическим богатством блоковских строк:

К вечеру вышло тихое солнце,
И ветер понес дымки из труб.
Хорошо прислониться к дверному косяку
После ночной попойки моей..

Я люблю Ваше тонкое имя,
Ваши руки и плечи
И черный платок...

Квятковский пишет: эти стихи Блока — образец тончайшей лирической поэзии.

Это справедливо для верлибра — стихов второго сорта.

У Блока на ту же тему, в рифмах и в строгом размере, в чеканном мастерстве написаны гораздо более тонкие и сильные строки, их немало из 687 лучших стихов Блока, взять хотя бы всем известную «Кармен», или:

Знаю я твое льстивое имя,
Черный бархат и губы в огне,
Но стоит за плечами твоими
Иногда неизвестное мне.

И ложится упорная гневность
У меня меж бровей на челе.
Она жжет меня, черная ревность,
По твоей незнакомой земле...

Это уже, что называется, «посвыше» опуса с «вечерней попойкой». Показывает лишний раз, что верлибр — это второй сорт стихов.

Напротив, все большие поэты уходили от верлибра, видя в классическом метре бесконечные возможности развития — интонационные, стилевые (Ходасевич, Цветаева, Пастернак, Мандельштам, Блок, Клюев).

Выражаясь по-спортивному, верлибр — это стихи второго эшелона, второго класса.

Секреты читательской психологии

Почему изданное крошечным тиражом (25 000 экземпляров) «Избранное» Павла Васильева не раскупается с 1959 года. В 1964 году еще встречается в Москве это издание и отнюдь не в букинистических магазинах, а сборник Цыбина[59], жалкого эпигона Васильевского, раскупается нарасхват и в подписке по темплану, и подступиться к Цыбину нельзя. Почему?

Паустовский писатель небольшой, как он ни надувался.

Я тогда стал считать себя поэтом, когда увидел, что не могу фальшивить в своих стихах. И более. Правда, не всегда окончательно мне ясная, — я еще не успел подумать, откладывал, — утверждалась в стихах как бы помимо моей воли. Правда водила моей рукой. Стихи предсказали разлуку с женой, и я стал верить в стихи, пущенные на «свободном ходу».

Нам нужно много знать чужих стихов, чтобы не подражать, не повторяться.

Герои бывают либо высокие, либо — маленькие. Героев среднего роста не бывает.

При войне тиран сближается с народом.

Мои взгляды — это взгляды большинства, если понимать.

Увы, на полке уцененных книг вовсе не то, что бездумно, бесцветно. Уценены — Буало! Курочкин! Михайлов! Ибсен![60] Их не читают. Плеханов.

ед. хр. 34, оп. 3

Общая тетрадь белого цвета. На обложке надпись: «1965. III». В тетради записаны стихотворения «Рассказано людям немного...», «Нас только ненависть хранит...», «На земле вымирают кентавры...»

В прозе править много не нужно. Проза пишется как стихотворение, потоком. Есть лишь предварительный план, а все повороты, подробности, варианты, сюжетные

изменения возникают по ходу работы. Заранее в рассказе — лишь конец.

Все должно выходить на бумагу само. В уме и за руку слова привлекать не надо.

Живую жизнь сохраняет только первый вариант.

Интонационные особенности, шероховатость речи — могут <помочь>.

Правка — для того, чтобы удержать фразу в рамках грамматики.

В моих рассказах праведников больше, чем в рассказах Солженицына.

Лесков и Гоголь заставили Ремизова писать. Но как Лесков, как Гоголь — Ремизов посвятил свою жизнь главному — списыванию и изображению праведников.

Если бы я печатался постоянно, я бы писал день и ночь.

Напишу о праведниках:

О Лоскутове.

О Мухе[61], которая пожертвовала жизнью, зная, что я ее не оставлю, не отойду от нее ни на час.

Муха пожертвовала жизнью, чтобы освободить мне время, дорогу.

Пастернак и Банников[62]? Сборник — пример, когда вооруженный новыми поэтическими идеями поэт вступает в борьбу со своим прежним мастерством, с прежней художественной манерой и что из этого получается.

Я достаточно разбираюсь в стихах, чтобы понимать, что Пастернак «Сестры моей жизни» выше автора «Стихов из романа в прозе» и «Когда разгуляется».

Тютчев. И Толстой, и Ленин (обоим нравился Тютчев), и Менделеев ценили Тютчева за смысл, за мысль, за содержание.

Все это — антипоэтические люди.

Мир С<олженицына> — это мир подсчетов, расчетов.

«Белая гвардия». Б-л-г

Булгаков. Тоже была гоголевская игра со словом.

Вы, наверное, заметили, что мои симпатии, привязанности возникают мгновенно — и на всю жизнь.

Комплимент

Я предлагаю Чухонцеву[63] взять читать:

1) письма Пастернака ко мне,

2) письма Цветаевой Пастернаку,

3) рассказы свои.

Выбирает рассказы.

Никто, кроме Н<адежды> Я<ковлевны> и Ел<ены> Ал<ексан>дровны[64], не обратил внимания, что Муха погибла, не счел нужным посочувствовать, разделить мое горе.

Булгаков. «Театральный роман» — осиновый кол на могиле Художественного театра, а не монумент, не памятник.

Письма Цветаевой Пастернаку — экзальтированной литературной дамы.

Мы еще обсудим этот <комплимент>, и тогда Вам многое станет понятно. И обрадует Вас. Я писал бы Вам день и ночь, если бы не боялся показаться смешным.

И я увидел, что у второго человека жизнь бесконечно значительнее, чем моя. Первый человек — оставил по себе мое презрение, тогда как второй — восхищение и бесконечную преданность. <А. И. и Н. Я.> <Александр Исаевич и Надежда Яковлевна>

Я со страхом и ревностью увидел, что у этого человека жизнь гораздо значительнее, чем моя. <Н. Я.>

Жизнь была рассказана в тридцати или сорока свиданиях холодной зимой. Дважды я простуживался.

Стихотворения, чей успех вызван не столько качеством стиха, сколько жаждой времени: «Гренада» <М. Светлов>, «Жди меня» <К. Симонова>, «Физики и лирики» <Б. Слуцкий>.

Бахтин[65]. «Будь он проклят, этот русский Бог».

Я думаю, что Пастернака поражала во мне (более всего) способность обсуждать эстетические каноны и поэтические идеи после 17 лет лагерей.

Я ничего не рассказывал ему о лагерях. Рассказывал только позднее немного, но и это немногое, думаю, заставило П<астернака> изменить план «Д<октора> Ж<иваго»> [нрзб] потому что П<астернак> не чувствовал себя в силах передать этот мир 1937 года достаточно верно.

Надо писать не о Ренессансе, а о современности. Характеры современности крупнее характеров Ренессанса, и так и должно быть, ибо великие испытания рождают и великие характеры.

Абсолютно неправдоподобны все сцены объяснения в любви у Чехова.

Характерное свойство — он не любит и не умеет вести разговор один на один, с глазу на глаз. Оживляется и расцветает в аудитории.

Опрощение П<астернака> было искусственным, не вызвано духовной <потребностью>.

Пастернак не понимал, что люди, воспитанные на «Сестре моей жизни» и ее художественной манере, лишь очень неохотно пойдут за идеями «Земного простора» — если там эти идеи есть особенные.

Н<адежда> Я<ковлевна> взяла бы на необитаемый остров Библию и еще «Сестру мою жизнь» Пастернака.

Блок: «Стихи в большом количестве вещь невыносимая».

Пути возможны только в литературе.

В научных кругах — исключены.

Н. Я. — «Лучшее в моей жизни знакомство». (о В. Т.)

Я не устану твердить, что люди Ренессанса, прославленные характеры Возрождения много уступают людям наших дней в духовной силе, крупномасштабности, нравственном величии. Я рад, что имею возможность знать одну из выдающихся жизней России (Н. Я.)

С глубокой симпатией

В. Шаламов.

Люди в зрелости и в старости с большей отчетливостью представляют, понимают, чувствуют других людей. Не юность и молодость с их неумением определить масштаб, цвет, а именно зрелость.

Новелла Матвеева[66]:

Там одуванчиков желтых канавы полны,
Точно каналы — сухой золотой водой...

Хорошо. Весь этот стишок хороший.

О словаре Даля

Словарь не диктует законов слова, не хранит оружие.

Писатель черпает из живой речи [нрзб]. Событие. <Храбровицкий[67]> изменил название рассказа «Сука Тамара»: «Есть Постановление Верховного Совета СССР, запрещающее животным давать человеческие имена».

Перли[68] 29 окт<ября> 1965

Эпилог к «Вторжению писателя в жизнь».

Сафронов жив, помаленьку поправился, женился даже. Живет в Томске.

Несколько лет назад умерла от рака жена Сафронова Рива, принимавшая огромное участие в освобождении Сафронова, в реабилитации. Рива ездила и к Эренбургу хлопотать.

Рива умерла, и Сафронов женился вторично. Дети от первого брака, уже взрослые, отказались от отца, считая, что отец не имел права жениться вторично — ибо вся жизнь Ривы, все бедствия, все хлопоты прошли на глазах детей.

Злотников известил меня, что вечер отменяется[69].

Дарю книгу с надписью «Дважды крестной матери моей». Скорино[70]: «Ладно, ладно, не благодарите. Лучше объясните мне, что такое стихи, как научиться их понимать, какие книги прочесть».

— Вот этого-то я и не могу рассказать. Не знаю.

17.XI.65

Кажется, я нашел нужный тон для своей книжки о П<астернаке> — тон — так!

Много сердечных приступов, давящих по ночам. Скоро смерть.

Поэт должен быть больше, чем поэт.

Ахматова — Анна I.

[нрзб] страх человека — боится быть хорошим, даже равнодушным боится быть. Он должен быть активным.

Леонов[71] — писатель, который предложил начать летосчисление человечества со дня рождения Сталина.

Ростан — плохой поэт. <Дотошный> перевод Щепкиной-Куперник[72].

Там сцена встречи, где Сирано подражает голосу Кристиана де Невиллета.

Н. Я.: Пожалуй, я эти <листки> не отдам Никитиной[73] (дар так называемый), оставлю их себе.

В Крамеровском[74] «Нюрнбергском процессе» — все существует как беллетристика, как рамка вокруг хроники из Дахау. Ради этой хроники из Дахау и существует только этот фильм, хроникой оправдан, паразитирует на этой хронике.

Пьеса века — это «Носорог» Ионеску[75].

О. Э. Мандельштам и цирк, противоположность поэту — актер.

Г<алина> А<лександровна>: Дети на Колыме. Рассказ [нрзб]. Дети в Ольгене. Детский сад, а на ночь в камеру мать[76].

А. А. Ахматова — поэт без прозы.

Пастернак всегда выглядел юношей.
Мандельштам всегда казался стариком, взрослым.

Два рода гостей — или самые прославленные, или вовсе неизвестные, пробивающиеся вверх.

Воспоминания — вечны, их воскрешает память.

«В тени» — это только в том смысле, что о ней ничего не написали, тогда как об Ахматовой пишут полвека. Человек же она великолепный, много героичней Ахматовой, обладает большей жизненной силой[77].

И все-таки лучше всего была жизнь с Мухой, с кошкой. Лучше этих лет не было. И все казалось пустяками, если Муха здорова и дома.

ед. хр. 35, оп. 3

Тетрадь 1966 года. В тетради записи стихов: «На границе лесотундры...», «До синевы иссохших губ...» и др.

Второго марта.

Ирина Павловна Сиротинская[78].

Пятого марта в 10 часов утра умерла Ахматова в доме отдыха «Домодедово». Приехала туда после трех месяцев (больничной госпитализации) в Боткинской больнице.

Бездомная Ахматова. «Сто дней в больнице», «Мои сто дней».

— Я — тоже на скамье подсудимых вместе с Синявским и Даниэлем.

Похороны. 500 человек от Никулина до В. Иванова втиснуты в морговский двор.

Поднимается крышка люка, и откуда-то снизу в века...

Е. А.: Вы были на улице во время прощания с Ахматовой?

— Да.

— Говорят, что сам Евтушенко приезжал. Ах, как жаль, что я не застал. Задержался внутри около тела А. А.

История сберегательной кассы А<нны> А<ндреевны> перед отъездом в Домодедово на смерть. Аничке[79], ее любимой приемной внучке, понадобились деньги (200 рублей), и А<нна> А<ндреевна>, у которой на руках было только 100, пошла в сберкассу. Торопилась, волновалась, утомилась перед самым отъездом 3 марта.

31 марта. Трусливый болельщический вечер памяти Ахматовой в МГУ. Юдинские панихиды[80] и то стоят больше, производят более боевое впечатление, более воинствующее, Н. Я. <Мандельштам> поражает, что Копелев[81], «величая» Ахматову, не помнит наизусть ни одного ее стихотворения.

Разговор первый: к концу жизни понимаешь, что дураки-друзья еще хуже дурных друзей.

Второй в такси: глупость — это еще не самое большое зло.

Я, как только увидел магнитофон, потерял интерес к выступлению.

Первоапрельская шутка Шолохова на съезде, 1 апреля 1966 <года>. (О речи Шолохова, в частности, о та-

ком ее отрывке: «Попадись эти молодчики с черной совестью в памятные 20-е годы, когда судили, не опираясь на строго разграниченные статьи Уголовного кодекса, а «руководствуясь революционным правосознанием». Ох, не ту меру наказания получили бы эти оборотни. (Аплодисменты.)») 20-е годы в изображении Шолохова!

Надежда Яковлевна: «Но Ф<рида> А<брамовна>?»[82]

Бродский, недовольно: «Ну, что такое Фрида Абрамовна?»

Джинсы поношенные.

Единственным студентом, который знал, где Ахматовский вечер и указал Мелетинскому[83], был негр.

Интервью в «ЛГ»[84]. Бёллю надоел Достоевский. Он нашел лучшего русского писателя, которого читают всей семьей. Паустовского.

<Реплика на выступление Го Можо[85] на заседании Постоянного комитета Всекитайского собрания народных представителей с покаянием в недостаточном овладении «Идеями председателя МАО», опубл. «ЛГ», 1966, 5 мая.>

Таких речей, как Го Можо, и Бухарин, и Троцкий, и Радек, и Рыков произнесли в своей жизни немало.

Разве бандиты умирают, как трусы? Вовсе нет. Трусами умирают трусы.

Шофер: «Все улицы на «С» в Москве будут переименованы. Серпуховская переименована в Добрынинскую. Хрущев вытравлял память о Сталине».

Рекламисты. Паустовский в 1956 году хрипел в ЦДЛ, когда обсуждался роман Дудинцева[86]:

«У меня рак горла, мне недолго осталось жить, я должен говорить правду».

В 1966 году в Тарусе Паустовский хрипел по поводу Синявского[87]: «Не знаю, какова литературная ценность романа, но обнародование романа безвредно».

На свете есть тысячи правд, а в искусстве есть только одна правда — правда таланта.

Первое, что сделал Эренбург после выступления в библиотеке о необходимости «реабилитировать совесть», — отрекся от стенограммы. «Я этого не говорил» (о Хрущеве и «Новом мире»). В жертву тактическому привычно приносится смысл [нрзб].

О. В. и В. Л.[88] — старосветские помещики в лучшем, самом лучшем гоголевском плане.

Роден. Рука бога. Рука писателя.

Мне нужно сжечь себя, чтобы привлечь внимание. Впервые Н. Я. Три пары очков: искусство, философия, религия, просто совесть.

В сущности отречение от «Сестры моей жизни» — уход в «опрощение» — это уход от Мандельштама.

Солдат — поэт — министр.

Державин

Сломал руку (в 50 лет), играя в горелки с великими князьями.

Назначен был губернатором в Олонецкую губернию и, поехав принимать должность, в Нарве остановился на несколько дней, снял домик, заперся и написал оду «Бог».

Державин — отец акмеизма.

Два человека сошлись в ненависти к Хрущеву — Эренбург и Твардовский, два сталинских любимца, которые не простили Хрущеву своего страха — Эренбург на выставке в Манеже и последующей опале — не умел сманеврировать, устоять, а Твардовский — свое безрадостное будущее сталиниста псалмопевца — человека еще молодого и в 1953 году поставленного перед вопросом или — или.

Хрущев сломал Твардовского и заставил служить антисталинизму. Твардовский этого никогда не простил и весь «Новый мир» после 18 октября 1964:

— Только антихрущевской политики, внимания, наблюдения.

— Троеполье, чернение памяти и так далее. Стихи самого Твардовского, суть повести «Созвездие Козлотура».

Язычник — по-блатному доносчик, стукач.

Нам не нужны писатели, которые приходят в мир как писатели (вроде Хемингуэя), как наблюдатели, соглядатаи. Нам нужны бойцы.

20 сентября 1966 года. «Камень» стоял очень близко к стиху Ахматовой, к «Четкам», к «Белой стае» по своей структуре, по внутренней наполненности, по словарю, по «простоте».

Но стихи «Воронежских тетрадей» очень далеки от стихов Ахматовой последних лет и тридцатых годов. Дороги художников разошлись.

Большая литература создается без болельщиков.

Я пишу не для того, что описанное — не повторилось. Так не бывает, да и опыт наш не нужен никому.

Я пишу для того, чтобы люди знали, что пишутся такие рассказы, и сами решились на какой-либо достойный поступок — не в смысле рассказа, а в чем угодно, в каком-то маленьком плюсе.

Именно участие жизнью, бесконечные возможности реализовать невероятное сделали невозможным, ненужным старое описание. Толстовский стиль, значение Белинского и т. д.

Мелетинский

Схема <Четырехугольник. По сторонам четырехугольника> Пастернак, Ахматова <сверху>. <Внизу>: Мандельштам, Цветаева.

Неудовлетворительные условия.

Нельзя представить себе русскую поэзию двадцатого века без Блока, и Пастернака, и Цветаевой (особенно Цветаевой), прямой ученицы Блока. Цветаева вся в мотивах Блока исчерпывается. А Пастернак развил много дальше, больше блоковские темы, опираясь и на Анненского — Анненского тоже нельзя исключить из схемы, иначе ничего не понять в развитии поэзии, а только конструировать воздушные замки.

Время показывает, что нет никаких других решений, кроме решения Пастернака, что о нашей судьбе, о лагерной судьбе нельзя написать иначе, как только в

стихах величайшей лаконичности, величайшей простоты, что любыми литературными побрякушками тема будет задавлена, искажена.

Что значит — отразить, как в зеркале? Зеркала не хранят воспоминаний.

Я не вижу возможности усложнять свои стихи. Мне кажется, усложнение будет погремушкой для моей темы, слишком важной, чтобы ее разменять на украшения. Звуковая опора моих стихов надежна.

22 октября 1966 Фальк[89]. Знакомство с Эренбургом. Банкет.

26 октября 1966 года. Толпа на выставке Фалька. Вчера я шел мимо — было лишь несколько десятков молодых людей. Оказывается, вчера был вторник, а сегодня — полно. А<нгелина> В<асильевна> <жена Р. Р. Фалька. — *И. С.*> оживленная, радостная. Картин здесь 160, привезут еще из Ленинграда. Всего у Фалька более 2000 картин — он мало продавал, все в России. Лучшее — начало, 10-е, 20-е годы. «Женщина в белом», «Красная мебель», но хороши и «Улицы Парижа». А. В.: «Выставка кажется мне таким чудом, что я думаю, раз уж это случилось, почему бы Фальку не воскреснуть?» А. В.: «Собираю и записываю в тетрадку всякие пустяки о Фальке, что говорит народ и не-народ. Будет особая тетрадь». Я: «Вы должны назвать эту тетрадку «Фальклор».

Эренбург. 2 ноября 1966 года.
Свободный человек. Разговор три часа. Савич[90]? Биография. Поэзия. Проза.
Вторая глава, исключенная ранее «Новым миром». 1) о Фадееве — властный человек. Сейчас я вам почитаю настоящие стихи. И читает Пастернака.
2) Кольцов — циник, который мог бы убивать других людей, если это надо для собственной карьеры, без конца.

Эстетизация зла — это восхваление Сталина.

История, бывшая трагедией, является миру вторично как фарс. Но есть еще третье явление, третье воплощение исторического сюжета — в бессмысленном ужасе.

Эпиграф к сборнику «Дорога и судьба»: «Разве дело в звуках моего голоса? Звук моего сердца — вот что ты должна была услышать».

«Тристан и Изольда»[91].

Гельфанд[92] и его рассказ о Дубинине[93] — герой всю жизнь потратил на борьбу с Лысенко, а для собственных научных работ не осталось времени. Мировая генетика ушла далее вперед, пока Дубинин сражался с Лысенко.

Потому П<астернак> («Д<октор> Ж<иваго») потускнел после чтения рукописи Надежды Яковлевны, — что ткань рукописи такая, что превосходит «Доктора Живаго», который был крахом художественных идей. Ткань — мемуар.

Я пишу о лагере не больше, чем Экзюпери о небе или Мелвилл о море. Лагерная тема, это такая тема, где встанут рядом и им не будет тесно сто таких писателей, как Лев Толстой. В. Ш.[94]

Михаил Булгаков — «М<астер и Маргарита>» — среднего уровня сатирический роман, гротеск с оглядкой на Ильфа и Петрова. Помесь Ренана[95] или Штрауса[96] с Ильфом и Петровым. Булгаков — никакой философ.

Н. Я. в вопросе о блатных проявила марксистский подход.

Два года назад я считал себя лучшим человеком России.

Почему «молоко топленое» звучит лучше, чем «молоко кипяченое»?

ед. хр. 36, оп. 3

Общая тетрадь. На обложке из белого картона надпись: «1968.1». Записаны стихи «Грозы с тяжелым градом...», «Ощутил в душе и теле...», «Три корабля и два дельфина...», «Быть может и не глушь таежная...» и др.

Паспорт бессрочный
Ф. и. о. Шаламов Варлам Тихонович
Вр(емя) и м(есто) 18 июня 1907 года
р(ождения) город Вологда

нац<иональность> русский
XIICA № 520690
фото подпись
соц<иальное>
пол<ожение> служащий
отношение к в<оинской>
сл<ужбе> невоеннообязанный
кем выдан пас<порт> 6 отд. милиции города Москвы
на осн<овании> как<ого> док<умента> паспорт СУХ63 № 504674
выдан РОМ МГБ по ЗГПУ пос. Сусуман
Хабаровского края 7 апреля 1953 года
Подпись нач. <отделения> милиции Осипов
Нач. пасп. стола Еремин
Дата выдачи 19 октября 1956
6 отд. мил. XIICA № 520690
Особые отметки
Калининской обл. 11/X 1956 г.
зарегистрирован брак с Неклюдовой Ольгой Сергеевной 1909 г. р.
Подпись зав. райотделом <ЗАГС>
Отделом ЗАГС Ленинградского района гор. Москвы 6.X.1966
Зарегистрировано расторжение брака с Неклюдовой О. С.
Зав. райотдела ЗАГС (подпись)

Прописка
6 отд. милиции г. Москвы
19 октября 1956 г.
Гоголевский бульвар, 25, кв. 19
Подпись

127 отд. милиции г. Москвы
11.X/1957
Хорошевское шоссе, д. 10, кв. 2
Подпись

63 отд. милиции г. Москвы
выписан перемена адреса
2.IV/1968

63 отд. милиции г. Москвы
прописан постоянно Хорошевское шоссе, 10, кв. 3
5.IV/1968

У меня не было чувства гостеприимства, потому что дома своего не было.

Я очень поздно понял, что я не люблю отца.

Все, кто соприкасается с Д. (?), облагораживаются. Еще более — намагничиваются. Все, кто касаются Б., намагничиваются, но не облагораживаются.

12 января. По-прежнему хочу только света!

Кибернетика — пусть считают, может быть, родится что-то очень важное для литературы, для поэзии, — новое правило грамматики, откроются тайны языка.

У С<олженицына> есть любимая фраза: «Я этого не читал».

Сергей Михайлович Третьяков был человеком решенных вопросов, что для искусства противопоказано.

Существует только одна правда — правда таланта.

Искусство лжет. Пушкин, «Полтава» — великолепно. Пастернак, стихотворение «Живет не человек, деянье...»[96] — превосходное стихотворение.

Письмо С<олженицына> — это безопасная, дешевого вкуса, где по выражению Храбровицкого: «Проверена юристом каждая фраза, чтобы все было в «законе». Недостает еще письма с протестом против смертной казни и подобных абстракций.

Безрелигиозный, языческий мир «Камня» Н. Я. хочет превратить в подобие символизма, хотя Мандельштам рожден в борьбе с символизмом, в противопоставлении новой акмеистической художественной идеологии.

Для своего времени, начала 50-х годов, «Доктор Живаго» был, кажется, крайней смелостью, событием.

Наше время — время одиночек. Пастернак.

В России был только один художник с палитрой будущего — Врубель.
Декоративный акцент только подтверждал то, что внутри.

Через Храбровицкого сообщил Солженицыну, что я не разрешаю использовать ни один факт из моих работ для его работ. С<олженицын> — неподходящий человек для этого.

Страдания не любят. Страдания никогда не будут любить.

Вот в чем несчастье русской прозы, нравоучительной литературы. Каждый мудак начинает изображать из себя учителя жизни.

Мать М. уничтожила в 1957 году весь архив отца, все письма с Колымы, боясь, что все начинается сначала.

Смерть Достоевского накануне 1-го марта символична.

«Учительной» силы у искусства никакой нет. Искусство не облагораживает, не «улучшает».

Но искусство требует соответствия действия и сказанного слова, и живой пример может убедить живых к повторению — не в области искусства, а в любом деле. Вот какие нравственные задачи ставить — не более.

Учить людей нельзя. Учить людей — это оскорбление.

С<олженицын> — вот как пассажир автобуса, который на всех остановках по требованию кричит во весь голос: «Водитель! Я требую! Остановите вагон!» Вагон останавливается. Это безопасное упреждение необычайно...

Курбский[97] — один из основателей русской литературы (как и Грозный).

Курбский — Герцен XVI века.

Подр<обность>: секретарем Курбского был предок Достоевского.

Двадцать лет назад Чухонцева бы расстреляли по такому доносу — статье Новицкого[98].

Как знать, может быть, Достоевский сдержал революцию мировую своим «Преступлением и наказанием», «Бесами», «Братьями Карамазовыми», «Записками из подполья», своей писательской страстью.

У меня столько же книг, сколько у Герцена и Тургенева.

Задача поэзии не ускорить, а притормозить время.

Роман «Отцы и дети». О ничтожестве детей?

Богу не нужны праведники. Те проживут и без Бога. Богу нужны раскаявшиеся грешники.

Самое главное не то, что нет дыма без огня, а то, что нет огня без дыма.

Я боюсь людей бесстрашных.

И по Гоголю честный человек — подлец.

«Новый мир» — это глубокая провинция, безнадежно отставшие литературные и общественные концепции устарели.

Мир, в котором священник — праведник, не располагает к религии.

Заведующий отделом поэзии — военный, раненный в правую руку.

Надо написать работу о Толстом, важную работу.

Три человека понимали в Первую мировую войну, что нужен мир с Германией: Распутин, Ленин и Генри Форд.

Лучшее, что есть в русской поэзии, — это поздний Пушкин и ранний Пастернак.

Много есть хороших смертей, но для нашего времени лучшая смерть — Эйзенштейна[99].

Последняя моя книга «Воскрешение лиственницы» посвящена Ирине Павловне. Она — автор этой книги вместе со мной. Без нее не было бы этой книги.

Молитва отца была молитвой атеиста.

Самый главный вопрос в поэзии — это вопрос влияний.
Не написаны работы о поэтической интонации, о рифме (что такое рифма).

Дача и погибшие лютики на весенней земле под лопатой[100].

Одиночество — это не столько естественное, сколько оптимальное состояние человека. Двое — наилучшая цифра для коллектива. Трое — это ад. Все равно, что тысяча. Вот рубеж: один, два.

Никакого «плана содержания» не бывает в стихах, а вот план выражения бывает, заботит автора.

Я много был в театре этот год. Не слышал ни слова из-за глухоты, но благодаря Ирине мир театра воскрес для меня — хоть и в тысячной доле. Только с ней видел много спектаклей.

Легко лгать в камне, как лгал Микеланджело. Труднее лгать в стихах.

Платонов немало заимствовал у Пришвина, что не замечено.

Луначарский всегда работал с комиссаром. Сначала это была Крупская, потом Покровский... В. Н. Яковлева.

Слово «раскулачить» в словаре употребляется вместо «разграбить».

«Золотой теленок». Бендер — Гамлет. Фильм о Корейко[101].

Айвазовский так помнил море, как я — блатных. Даже новые впечатления писал всегда по памяти, по воображению, по страстной зрительной памяти.

Мои рассказы — это, в сущности, советы человеку, как держать себя в толпе.

У Грибоедова не было ничего литературного. Бесконечно количество стихов, очень слабых. «Горе от ума» — исключение.

Проза Белинкова[102] очень напоминает прозу Рейснер. Столь же цветиста.

Шоу оттого был так кровожаден (и восхвалял Сталина и т. д.), что был вегетарианцем.

Со времен Христа не было большего благодеяния человеку, чем пенициллин.

Христос, наверное, был похож на Флеминга[103]: медлительный, неуверенный и настойчивый, повинующийся внутренней воле, ограниченный, с узкими интересами, малоразговорчивый.

Смертный грех женщин — это приверженность к гостиничной чистоте.

Самое мое несчастье и самое счастливое через одно и то же — неумение ошибаться в людях.

Обременительная штука — память.

6 ноября. Тургенев — пример, как стать русским классиком, не живя в России.

Одно из постоянных моих воспоминаний — виденное в 1930, даже в 1929 году, осенью в Березняках на содовом заводе. На выходе железной дороги поезд многовагонный гудел, шел задом. Крестьянин на пустой телеге не успел проскочить ворота и зацепил осью за буфер вагона. Поезд перевернулся. Набегали вагоны, превращая крушение в катастрофу. Машинист остановил вагоны, когда поезд, казалось, разобьет стену. И тут же — лошадь и телега — у телеги чуть поломано колесо. Вот это «чуть» катастрофы вроде того отверстия, которое в Голландии затыкают пальцем, удерживая плотину. Вроде гвоздя от подковы из английской баллады.

ед. хр. 38, оп. 3
Общая тетрадь белого цвета с надписью на обложке «1970. П». Записаны стихи: «Летом работаю, летом...», «Прачки», «Шептать слова...» и др.

Нет писателя, который проходил бы мимо формы [нрзб] произведения.

Единственное действие вне формы — выстрел, хотя бы в самого себя.

Войны происходят только потому, что человек не бессмертен — все равно умирает, рано или поздно.

Что такое очерк? Мемуар, обращенный в современность.

12 августа. Жизни нашего поколения только холеры не хватало.

16.VIII—70

Министерство культуры попробовало в субботу 15 августа взорвать черный рынок изнутри. На тротуары, на Кузнецкий мост привезли тысячи экземпляров «Воспоминаний» Жукова — хорошую книгу. Очередь в 100, 200 человек, начали брать по 10 экземпляров. Я тоже купил 1 экз. и продавец в волнении от такой удивительной покупки (1 экз.) передал мне рубль в спешке.

В канонической форме стихи удерживаются только крайним напряжением судьбы.

Я когда-то думал всерьез заняться фонетикой русского языка — казалась белым пятном. Но судьба, предупреждая мои интересы, лишила меня слуха, выбила зубы и повредила вестибулярный аппарат.

Подписал обложку к «Московским облакам». Обложка строго реалистична. Ни одному художнику не пришло в голову толковать название «Московские облака» аллегорически, символически, хотя именно такой была задача автора.

Ремарк умер <в> 72 года. Рак? По нынешним временам 72 года — это не возраст смерти от старости.

Проза Ремарка — жидкая проза, плохая, за исключением «На Западном фронте без перемен». Но и то по новизне, по приоритету человека потерянного поколения. Все же остальное как бы написано с чужих слов, где очень <мало> собственной крови. И «Триумфальная арка», и «Время жить», и все-все, что он написал.

Герцен? Чересчур журналист. Слишком выдавливал, как из тюбика, все красоты, какие есть в русской фразе.

Ни Успенский[104], ни Чуковский не будут меня учить языку. Нужно говорить именно «схожу», а не «выхожу», ибо в автобусах, трамваях и в троллейбусах выход устроен таким образом, что человек делает последние движения ногой вниз, ступени вниз, сходит вниз по трем ступеням.

Одно из резких расхождений между мной и С<олженицыным> в принципиальном. В лагерной теме не может быть истерики. Истерика для комедий, для смеха, юмора.

Ха-ха-ха. Фокстрот — «Освенцим». Блюз — «Серпантинная».

Мир мал, но мало не только актеров, — мало зрителей.

Фома Опискин[105] — герой блатарей.

Н — безответственный ангел, вокруг которого вьются стукачи.

При отсутствии стихов в «Новом мире» — в «Юности» 800 подборок годовых.

(Злотников. 28.X.70)

«Бдительность» могли усилить только запретами, вычеркиванием, а не сложением, не прибавлением.

28 октября. Я просто болен, болен тяжело душевно.

Что-то изменилось во мне 28 октября. Важный минус остался.

Вертинский опошлил Есенина, прикоснувшись к трагической теме. Трагическая тема — это то, что всю жизнь не удавалось Вертинскому[106].

До свиданья, друг мой, до свиданья.
Милый мой, ты у меня в груди
Предназначенное расставанье
Обещает встречу впереди

До свиданья, друг мой,
Догорели свечи.
Мне так странно уходить во тьму,
Ждать всю жизнь
И не дождаться встречи,
И остаться ночью одному.

Вот стихотворение, которое давалось Пастернаку чревычайно трудно, и переделывалось не один год: «Быть знаменитым некрасиво...» Стихотворение <печаталось> после большой переделки, поэтической. Пальцы поэта утратили гибкость, и первый вариант был, прямо сказать, коряв.

Что я запомнил из «Поэмы о тридцати шести» после первых трех лет лагерей?

Глупый сибирский
Чалдон,
Скуп, как сто дьяволов он,
За пятачок продаст.

Вот это я знал. И подтверждаю правдивость есенинского портрета, психологической характеристики.

<крупно написано, как только что придуманное название. — *И.С.*>
ВИШЕРСКИЙ АНТИРОМАН

«Есенин». Литературная хроника Белоусова[107]. Биография, которая восстанавливается по протоколам милиции, чуть не в главной части.

Е<сенин > и Д<остоевский >
Бениславская[108] в жизни Есенина сыграла огромную положительную роль. Год, который они прожили вместе, когда она следила за Есениным, вела его, хранила, более насыщен событиями, чем десятилетия прошлого века в жизни Анны Григорьевны Достоевской[109].

А то, что Бениславская написала воспоминания и покончила с собой на могиле Есенина, — это возносит ее на новые высшие небеса по сравнению с Анной Григорьевной, простой душеприказчицей.

Это роль не только в жизни Есенина, но и в истории литературы. Ни Дункан, ни Миклашевская, ни Толстая[110] не могли бы претендовать на признательность истории. Жаль только, что Бениславская тащила Есенина в простоту, в «Песнь о великом походе», в «Письмо к женщине» и прочее. Стихи последнего периода, которые незаметно вели Есенина в петлю, затягивали и Чагин[111], и Раскольников, и Воронский. Знания стихов у Бениславской не было, была лишь безупречная верность и желание приблизить к жизни, к реальности, перековать, перевоспитать. Стихотворение «Письмо к женщине» — рядовое стихотворение Есенина. При верном понимании пути — многословное, бедное по словарю, много ниже имажинистских опытов.

Тема
Есенин и Достоевский, общая судьба русских поэтов.
Есенин — поэт. Достоевский — поэт.

Трагедия Есенина подобна трагедии, изображенной Достоевским.

Анна Григорьевна — Г. Бениславская.

Эрлих мог бы написать, но его расстреляли.
Наседкин мог бы написать, но его расстреляли.
Евдокимов мог бы написать, но его расстреляли[112].

Статистика

В Москве за сутки гибнет от самоубийств в средних годовых цифрах 30 человек. Статистика просчитала следующее столетие и называет цифру в двадцать девять человек. Много это или мало? Отличаются ли этим два общественных строя? Равно ли это замечание о верующих и неверующих одинаково?

Подвиг Бениславской гораздо выше Анны Григорьевны.

Отречение полное от себя, другие любви Ее. Жертва Бениславской выше <чем> А. Г.

Е. (Есенин)	**Д. (Достоевский)**
Пьяница запойный	Игрок запойный
Русь	Русь
Нет к Западу и Америке	Нет к Западу
Понял Пушкина	Понял Пушкина
Дункан	Суслова[113]
Роль Бениславской и Дункан	Роль Анны Григорьевны и Сусловой
Богохульство	Богохульство Ивана Карамазова
«Москва кабацкая»	«Записки из Мертвого дома», «Братья Карамазовы»
Животные у Есенина	Животные у Достоевского

Дети — разница большая. У Есенина нет детей, а тем более русских мальчиков. Сам Есенин — русский мальчик.

Превосходство Есенина над Западом — это превосходство невежды	У Достоевского превосходство над Западом — это превосходство философа, глубоко образованного человека — пророка
Пророчества Есенина,	Пророчества Достоевского
Двойник Есенина (Черный человек)	Двойник Достоевского (сходство большое)
Искание Бога	Искание Бога

Издательский успех, вечные попытки достать деньги	Издательский успех, вечные попытки достать деньги
Воронский, Чагин [нрзб]	Катков[114] [нрзб]
«Страна негодяев»	«Бесы»
Пугачев	Раскольников

Для того чтобы быть наследником Достоевского, надо иметь сходную судьбу.

У Есенина все пропито	У Достоевского все проиграно
Необычайная мягкость предсмертной записки Есенина	Беседа Достоевского с Анной Григорьевной в день смерти
Суеверие	Суеверие без конца и границ
Сам Есенин, его литературный герой, Блок, Городецкий[115]	Князь Мышкин, Белинский, Некрасов, [нрзб]
Столкновение с бытом Толстого, вспышка при соприкосновении (брак с Толстой и переезд в психбольницу, суды, поездка в Ленинград и самоубийство)	Столкновение с (мнением) Толстого, принципиальные акты противостояния
Метели Е	Метели Д
Участие Есенина в задачах хоть незначительных, а все же сходных	Петрашевцы, каторга, смерт приговор, все на самом высшем уровне

Тут не сравниваю ни с кем место философии в русской поэзии — однородность душевной материи налицо.

У Есенина все мельче, но по конструкции это — не пародия, не карикатура.

Чувство призвания	Чувство призвания, предназначения
Черный человек — это не Моцарт и Сальери, а Двойник,	Двойник тоже из Моцарта и Сальери
Есенин толкует стихи белые правильно (сам поэт), понимает, из чего растет	Такие стихи Достоевский (речь о Пушкине) — чисто беловые наброски[116]

Музыка Шостаковича и его общественное поведение только и могут рождать таких, как [нрзб] двурушников, трусов и подхалимов.

Новогородские берестяные грамоты доказывают, что грамотность в русском народе была и до Петра, до этой шумной рекламы уже упрочившегося просвещения.

Б<елоусов> — Есенин, каким <был> «великим», лучшим русским лириком, потому что у литературоведа и историка литературы культурный уровень невелик и

глубина познания всегда не велика, чтобы ощутить великие «бездны» [нрзб].

Солженицын для «Чайковского», слишком мало понимает искусство, для Гамлета слишком глуп, а для Порфирия Петровича бездарен.

Луноход. Пятьдесят лет назад нам обещали гораздо большее.

Я не юрист, не историк, не журналист.

Неплохая острота по поводу кооперативных квартир: «Раздеты камнем».

Шаров, что был культоргом «Партизана» и расстрелян по делу Берзина, вел занятия о физическом уничтожении троцкистов с блатарями еще в ноябре—декабре 1937 года, или зимой 1937/38 года, раньше весны 1938.

26 ноября 1970. 10 часов утра. Осипов Владимир Николаевич. Шантажист.

Лесняк не только графоман, но парадоксальным образом автор юмористических рассказов, правда, не на лагерные темы, а «общего порядка».

А С<олженицын> идет дальше и говорит, что для шутки есть место и за колючей проволокой, [нрзб] Я не считаю, что из лагерной темы извлекается шутка.

Книга Кожинова[117] «Как пишут стихи» — первая, где высказана правильная мысль о существе дела, о том, что стихи — это искусство, <какие> стихи требуют обновления и что стихи — это особый мир, который нельзя исследовать прозаическими средствами.

Нет только о Пастернаке, пришедшем якобы к «мудрой простоте» <...>

Пастернак самого себя перестал считать своим высшим судией, и с этого момента началось его «опрощение».

В Туркмене еще со времен ссыльного главного инженера Караева (которого я не застал и который создал на профсоюзные деньги богатейшую библиотеку). Покупались книги у букинистов, не в Калининском магазине.

Был введен обычай ежегодного премирования читателя, взявшего из библиотеки наибольшее количество

книг. Обычно эту премию получал инженер — сам Караев, зав. БЭТ Абрамов. А за 1955 год премию получил я — агент по техническому снабжению, обогнав других с большим разрывом. Премия была не денежная, а в приказе с упоминанием.

Тютчева может любить человек и антипоэтического склада: Желтухин[118], даже Ленин, Толстой.

Желтухин же был вовсе <без> чувства поэзии, а Тютчева знал. Мать с детства выучила — для «шику». Не знал ни Пушкина, ни Лермонтова, ни Бальмонта, ни Блока, ни Есенина.

Но Тютчева знал наизусть.

Потребности в стихах у Желтухина вовсе не было <...>

Желтухин учил Тютчева с 19 лет, стихи последнего цикла. Читал их: «Ангел мой, ты видишь ли меня...», хотя в 19 лет эти стихи не ранят.

Тайна опрощения Пастернака заключается и в том, что стихи из «Второго рождения», стихи из «1905 года» и «Лейтенанта Шмидта» ничуть **не сложнее** тех стихов из «Ранних поездов», которые объявлены началом перестройки, переделки, с отрицанием самого себя.

«Был утренник...», «Февраль, достать чернил...» — Пастернак сам считал необходимым оставить в своем наследии, не отрекаясь, как от «лучшего». Но тогда худшее — «Лейтенант Шмидт», «1905 год» — бракованные Пастернаком, а почему! Только не по формальной причине. «Второе рождение» не сложнее «Стихов из романа».

ед. хр. 39, оп. 3

Общая тетрадь белого цвета. На обложке надпись: «1971.1». Записаны стихи: «Приглядись к губам поэта...», «Поблескивает озеро...», «Смородинные четки...» и др.

25 декабря 1970. Новогодний сон 25 декабря 1970 года или сон в сочельник. Будто все, что со мной было, вся моя жизнь — всего этого не было — был лишь новогодний сон.

26 декабря 1970 года. Бывают претенденты на будущее человечества, а бывают претенденты на прошлое. Но на прошлое — много претендентов, а на будущее — мало, но все же есть.

Если уж Пастернак не погиб от сотрудничества с таким антипоэтическим существом, как Ивинская[119], поэт и воистину бессмертен.

Лучшие стихи сняты:
1) Живопись
2) Инструмент
3) «Рассказано людям немного...»
4) Таруса
5) «Мы рубим стихи как болотную гать...»

Все — напечатано ранее, т. е. контроль усилился многократно. Из опубликованного ранее вошло только дерьмо двадцатилетней давности. Стихи о Пастернаке напечатаны в «Юности» и прорвавшие решение Фогельсона[120].

Но его расчет — детский расчет. Просто 1970/71 год — не 1967.

«Московские облака» могли быть сборником лучше «Дороги и судьбы», но будут худшим. Отсев — листов тридцать. То, чего нет в журнале, само по себе отсеивается десятикратно в редакции. А в спорах эти процедуры начинаются сначала. А ведь сборник в двух (!) листах ждет 4 года.

1-I-71,0,1 минуты[121]

По Тютчеву
Ты:

Вот пробилась из-за тучи
Синей молнии струя,
Пламень белый и летучий
Окаймил ее края...

(«Неохотно и несмело...»)

Я:

Но вот опять к таинственному лесу
Мы с прежнею любовью подошли.
Но где же он? Кто опустил завесу,
Спустил ее от неба до земли.

(«Дым»)

Ты:
По Пушкину

Нет, весь я не умру, душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит,
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Я:

Из темного леса навстречу ему
Идет вдохновенный кудесник,
Покорный Перуну старик одному,
Заветов грядущего вестник.

По Пастернаку
Ты:

Зеркальная все б, казалось, нахлынь
Непонятным льдом облила,
Чтоб сук не горчил и сирень не пахла, —
Гипноза залить не могла.

(«Зеркало»)

Я:

Тогда в зловещей полутьме
Сквозь залетейские миазмы
Близнец мне виден на корме,
Застывший в безвременной астме.

(«Близнец на корме»)

Дочери

Как бы тебе получше объяснить — отец твой был передовой человек, но очень обыкновенный, тогда как мать была гораздо выше и по нравственным качествам, по единству слова и дела, но искала во всем <ложное>.

Ты ищешь идеи и не ищешь тех дел, которые стоят за идеями.

Стихи — это высококвалифицированное занятие для знающего в совершенстве язык человека.

Это совершенное знание достигается и интуитивно.

Это младшие братья, сыновья, дочери тех, чьими руками делалась революция. Люди, отставшие от времени по своему возрасту и пытавшиеся догнать время гигантским скачком, располагая только тем разрушительным оружием, с которым шли в бой их отцы. Конечно, это была фантастика из фантастик, по жертвенности превосходящая поколение, делавшее революцию.

Маркузе[122]. Великой пробы анархизм. XIX век был веком победы коммунизма — призраком коммунизма.

То, что цитируют небрежно (примеров тьма), значит не невнимание, а только то, стихи — главное форма, ритм, размер, а содержание — дело второе.

27.1.71. Умер поэт Николай Рубцов от водки.

Мама, как стихийная марксистка, плакала, что у меня такое легкое сложение: «Недокормила тебя из-за голода в Гражданскую». А у меня, как у старшей сестры Наташи, было просто другое, астеническое сложение, и никакой «корм» не помог бы. Мама, впрочем, угадала мои мучения в лагерях — маленькую пайку и большую норму.

В книге Хенца «Парапсихология», 1970, на странице 216 в главе «Исследования в Восточной Европе» сообщается: «В 1932 году Институт мозга в Ленинграде получил задание начать эксперименты с целью установить физическую основу телепатии. Это исследование было поручено одному из учеников Бехтерева Л. Л. Васильеву. Между 1932 и 1938 годами среди других опытов ставились эксперименты, в которых делали попытки телепатического видения, когда испытуемый находился внутри металлической камеры. После 1938 года телепатия в русской печати не упоминается, вплоть до 1959 года, когда Васильев опубликовал популярную книгу «Таинственные явления человеческой психики», одна глава которой посвящена этому предмету».

Телепатия, гипноз были орудием Берии и Сталина. И Васильев, и Орландо, и Мессинг — все были на службе в НКВД как специальные эксперты. (См. мой рассказ «Букинист».)

Кожинов[123] в «ЛГ» написал хорошую статью, [нрзб] хвалят, <в> первой рецензии хвалят, а талантов не бывает — вот в чем штука.

Талант растет вне и даже вопреки.

У меня формула очень простая: то, чему ты учишь, делай сначала сам. Вроде: «делай, как я». Но моя формула в своем существе иная — антивоенная, чуждая и даже противопоставленная духу подчинения и приказа. Поэтому «новые левые» +, Максимов +, а Гароди и Сахаров — минус.

Если художник верит в рай и ад (как Блок), значит он лжет.

Самое главное несчастье человека, заложенное в его природе, это то, что четыре раза в день надо есть.

Гродзенский умер 23 января 1971, так и не преодолел инфаркта 20 ноября 1970 г. в Рязани. Встретился уже после смерти Якова с его женой, с которой он прожил 30 лет и которую я никогда ранее не видел.

В Яшке не было хитрожопости, этой проклятой хитрости, которая столь обильно украшает Пиксанова[124] и всех прочих.

Самый главный грех — соваться в чужие дела, а писатели никогда не должны соваться в чужие души, нет, ни в коем случае. Писатель суется в свою собственную душу. И все.

Любопытно, что крупные теоретики атеизма сами бывшие страстные верующие. Ренегат всегда больнее, острее чувствует, знает лучше. Есть ли крупные атеисты с детства, никогда не верившие в Бога и ставшие теоретиками без веры?

Джефферсон?

Свободомыслие — область, где нет ренегатов. Тургенев.

Произвожу опыт большого, уникального интереса. Перевожу стихи Иосифа Альбирта[125], еврейского поэта, бывшего в Освенциме, сборник называется «У колыбели поэзии».

Это — стихи, несколько <примитивные>, но душевные, и путь его [нрзб] мне близок и знаком (душой и телом), антропоморфизм.

Я смотрю на себя как на поэта, как на инструмент, могущий передать тончайший оттенок времени — всего, к чему чувство и душа прикасаются.

Сейчас я оцениваю человека, чья жалоба, (опыт) немецкого лагеря Освенцим, лагеря с другим языком, нравами лагеря же, опыт ночной — сознательно запускает (слова) нашей искренности.

Я знал Колыму, но (бывшая) в этом легчайшем из немецких лагерей Стефа понимает и знает, что разница тут есть. Перевод и заключается в том, чтобы правильным образом словесно, психологически, а в более существенном оценки — с моей позиции и дать истолкование с моей позиции опыта для меня самого очень интересного, тем более что перевод идет легко.

Антропоморфизм — это элементарно, но это необходимо, это — элемент поэтической грамматики, правило поэтической грамматики.

Фотопортреты — это тоже своеобразный шантаж — чернуха, как говорят в лагерях.

Многих удивляет, почему такая беспомощная статья[126] написана для Библиотеки поэта к пастернаковскому тому. Неужели нельзя было найти автора лучше. Оказывается, на качество статьи было обращено внимание самого Пастернака, но Пастернак ответил, что он читал статью, восхищен и прочее... в стиле обычной пастернаковской трепотни. Статья осталась плохая, хотя была полная возможность заказать хорошую.

ед. хр. 40, оп. 3

Общая тетрадь в белой обложке. На обложке надпись: «1971. II».

Записаны стихи: «От Арбата до Петровки...», «Я футуролог и пророк...», «Пейзаж души моей...» и др.

2 марта 1971 года. Стихи становятся проще. Напротив, как в космосе — чем более изучают условия возникновения погоды, кухню погоды, тем труднее ее предсказать. Таковы же результаты литературных прогнозов, за исключением общих мнений: конец романа, смерть беллетристики. Предсказать нетрудно смерть Бога, конец стихов.

10 марта. Ире. Притча[127] о лимоне и кактусе.

Писателя делает чтение. Но — трудное испытание. Может уничтожить писателя.

Мои отношения с «Новым миром» ухудшились после того, как я рекомендовал большую повесть автора — заключенного врача, но напечатана она не была (1966 год?).

Если уж браться за «ликбез», то нельзя писать не только стихов [нрзб], но и статей.

В — кающийся дворянам, а Г — Богу.

Секрет истины: просто надо долго жить, кто кого перемемуарит.

В отношении Ивинской у меня не было никаких иллюзий, даже в 1956 году. Там ничего и не оказалось, кроме шантажа, склок [нрзб].

Что классик X — то другое дело — но все кончилось по классической формуле.

Стихами плохо занимались не только теперь, в кибернетический век. Так было всегда. У Пушкина были те же чувства унижения, неблагополучия материального.

Весь Рильке под редакцией Рожанского[128] есть объяснение, почему Рильке переводил Дрожжин[129], а не Кольцов и Никитин.

Смысловое объяснение может быть и таким. Кольцов и Никитин — как поэты ничем не лучше Дрожжина, и то и другое — нуль.

Поэт Дрожжин — плохой поэт, вполне достаточно высекать искры из кремня, поэтического кремня Рильке.

Именно тем [нрзб] же было чувство Рильке, читавшего стихи Дрожжина, и Кольцова, и Никитина.

Дрожжин — крестьянский поэт, пишущий стихи, носил медаль волостного старшины и жил безбедно. Был дважды или трижды лауреатом нивской премии, по своей судьбе и размеру дарования очень напоминает современного Твардовского.

Вынужден написать автобиографию, где каждое <слово> увеличивается — застраховано — в зависимости от того, как росла слава — но не Дрожжина, а Рильке.

Неделя, проведенная Рильке в Низовке с первого августа почти ничего не отложила, зато дальше все растет. Написанные суконным языком воспоминания Дрожжина, ничего не помнящего, а заставлющего память выдавать.

Во всяком случае из своих стихов выжал не меньше, чем Твардовский, материальных благ.

Умер в 1930 г., прожил 82 года, как Ворошилов. После революции писал о советской деревне. «Запевка» (1920), а до революции «Песни старого пахаря» (1913).

Умер на четыре года позже Рильке.

Гримасы института Гэллапа[130]

Современный ходок или диверсия в Ленинской библиотеке.

Зашел обедать в 11 часов, чтобы избежать смертельного потока, грозящего над супом, чтоб забежать вперед.

За столом нас двое. <Некто > прорвался вовремя до центра, предлагает разные вопросы.

Американец изучает его, очевидно, всю жизнь.

— Вы писатель? Это — ко мне.

— Нет.

— А как же вы здесь обедаете? Здесь обедают только писатели. А зачем вы здесь?..

— Вот хочу посетить музыкальный отдел.

— Вы композитор?

— Нет.

— А зачем вам музыкальный отдел?

— Мне нужно [нрзб] перевести на немецкий.

Хрипит:

— Наши работают столько, а Шолохов. Он ничего не пишет, ничего после романа не пишет сорок лет.

Член редколлегии какого-то журнала. Ведь это мало для русского писателя, для такого, который всех на свете поучает — кому что писать, что говорить.

Мой журнал создан Европой, что записи такого рода... [нрзб]. Это как голодающему в тридцатые годы — в 1933... [Нрзб]

— Ну, пусть не пишет 40 лет, вам-то что собственно.

Пятиярусный Иконостас.
Астеническое сложение святых.
<Тощая> свеча. Расписные чудеса музея.
Если бы я умер — причислили б к лику святых.

Евтушенко в своем <фольклорном> филигранном стиле более напоминает Асеева, а не Маяковского.

Страшная вещь — толпа.

То преувеличение, которое было у Блока в его любовной лирике, Есенин сдвинул до бытовой реальности.

Я перечитывал «Братьев Карамазовых» и думал, как не нужен писателю военный опыт (по Хемингуэю), а вот опыт революции, подполья...

Для лагеря: ум — хорошо, а два — гораздо хуже.

Бакинские комиссары расстреляны по случайному списку тюремного раздатчика[131] <надзирателя>, а не по каким-то агентурным сведениям (Микоян).

Там расстреляны беспартийный канцелярист, два человека, выделенные для переноса вещей Шаумяна,

два левых эсера, партизанский командир, брат активиста — словом все, даже не коммунисты (сам Микоян, Галоян, Канделаки были оставлены на свободе). Типичнейшая из типичных лагерных акций.

У нас мало работ о Глинке. Асафьев[132] поставил себе задачу подвергнуть критике любой факт жизни Глинки, приспособляя его оценку, искажая, затушевывая, ретушируя с детства до смерти. Даже «Не искушай» объяснил желанием композитора исправить пессимистический замысел Баратынского и создать противоречащую тексту, жизнерадостную и жизнеутверждающую музыку. Извратив, исказив все, что было можно, написал большую работу и получил Сталинскую премию. А других материалов о Глинке у нас нет.

Циммерман берет триста рублей (старыми деньгами) за визит, за приезд домой. Черт с ними, с ушами, если их надо спасать такой ценой.

В пьесах Ибсена дело не в реализме, а в том, что им были найдены новые мировые схемы, умещающиеся и в современности.

Бранд, Пер Гюнт — что здесь реального, «Строитель Сольнес» — все это романтические пьесы.

В 1955 году попал я в Петрозаводск и удивился, почему на новом театре скульптура Коненкова[133]. В чем дело? Такой прославленный скульптор, такой заслуженный человек. И вдруг — Петрозаводск.

А это, оказывается, было подарено Коненковым только в 1948 году. Он вернулся, эмигрант, пятнадцать лет хлопоты о возвращении.

Я видел тебя во сне, что я тебя жду и засыпаю.

«Шаламыч», как звали меня в Черкасске[134]. Забыл. Сегодня вспомнил.

Обилие беременных женщин в музеях. Зачем? Чтобы родить красивых. Все умещается в <формуле> Менделеева[135], а не Ламарка[136].

...Я знал, что ты уже была, а в пятницу угадал, что ты будешь в понедельник.

Машинистка, печатает мои рассказы:

«Пла́чу, а деньги все-таки беру» втридорога в качестве платы за риск или платы за страх.

Литературы нет, не может быть ее.
Шантажа дух призраком в литературной дискуссии.

Московские праведники не отличаются от лагерных: там палка, здесь шантаж.

«Литературная газета» приобрела животноводческий уклон: последний отдел — «Рога и копыта».

Общение со стихами не делает человека ни лучше, ни умнее.

Мертвый художник — Рокуэлл Кент[137], пустой, не увидевший на Севере ничего, кроме чистой линии. Гоген, примененный к Северу без гогеновских результатов.

Маркес объяснял сходство с Фолкнером, что это не подражание, а сходство, одинаковость (красок) из природы, одинаковых для Фолкнера и Маркеса. Ничего более ошибочного не может быть.
Через географию не познается форма новаторства. Подражание может быть чисто формальным, литературным. Литературное влияние, а не влияние природы.

Стихи — это слабость, а не сила, не власть (Языков, Мандельштам).

Комиссаржевская[138] — типаж актрисы Художественного театра, напрасно лезла в символизм.

Конец сказки о «ноже́точке» по примеру Андерсена. Я сочинил сказку в «Универсаме» на ул. Калинина, против Дома книги. Я прочел в витрине «ноже́точка» — целый день сочинял достойное объяснение.
Явился даже купить, чтоб подержать в руках мое вдохновение, погадать в ощущении руками.
Милая ноже́точка оказалась просто «ножето́чкой».

У Солженицына та же трусость, что и у Пастернака. Боится переехать границу, что его не пустят назад. Именно этого и боялся Пастернак. И хоть Солженицын знает, что «не будет в ногах валяться», ведет себя также. Солженицын боялся встречи с Западом, а не переезда границы. А Пастернак встречался с Западом сто раз,

причины были иные. Пастернаку был дорог утренний кофе, в семьдесят лет налаженный быт. Зачем было отказываться от премии — это мне и совсем непонятно. Пастернак, очевидно, считал, что за границей «негодяев», как он говорил, в сто раз больше, чем у нас.

16 июня. Что-то упущено очень важное, черное что-то, клубок человеческих тел в грязном бараке, толкают друг друга. Что-то, о чем я не написал. Все время уговариваю себя вспомнить, найти время вспомнить и забыл — стер в памяти какой-то шаг, какой-то первый страх.

Недержание речи письменной — вот порок Пастернака.

ед. хр. 41, оп. 3
Общая тетрадь белого цвета. На обложке надпись:«1971.Ш». Записаны стихи: «Хранитель языка...», «Надо смыть с себя позор...», «Вдыхая магию сирени...» и др.

Оттен[139]: Вы прямой наследник всей русской литературы — Толстого, Достоевского, Чехова.
Я: Я — прямой наследник русского модернизма — Белого и Ремизова. Я учился не у Толстого, а у Белого, и в любом моем рассказе есть следы этой учебы.

С Пастернаком, Эренбургом, с Мандельштам мне было легко говорить потому, что они хорошо понимали, в чем тут дело. А с таким лицом, как Солженицын, я вижу, что он просто не понимает, о чем идет речь.

Пастернак написал плохие стихи о звезде и художнике «Вечности заложник», а все цитируют, потому что всем доступна эта простейшая мысль — иной обыватель приобщается к тайнам высокой поэзии не умом, а брюхом.

Деятельность Солженицына — это деятельность дельца, направленная узко на личные успехи со всеми провокационными аксессуарами подобной деятельности. Москва двадцатых, но без меня, без моей фамилии.

Неописанная, невыполненная часть моей работы огромна. Это описание состояния, процесса — как легко человеку забыть о том, что он человек. Так утрачивают добро и без какого-либо (вступления) в борьбу сил, что всплывает, а что тонет.

Все не описано — да и самые лучшие колымские рассказы — все это лишь поверхность, именно потому, что доступно описано.

Я тоже считаю себя наследником, но не гуманной русской литературы XIX века, а наследником модернизма начала века. Проверка на звук. Многоплановость и символичность.

Очерк документальный доведен до крайней степени художественной.

Мы оба искали консультации. Он — по писательскому делу, я — по издательскому. Но не нашли общего языка.

Перевод литературный — в сущности, издевательство над поэзией.

Война может быть приблизительно понята, лагерь — нет.

Я наследник, но не продолжатель традиций реализма.

Надежда все напечатать — прекрасный повод вытереть пыль, не более.

Либерал Сергей Семенович, привозящий книги.

Курьер «Юности» — пенсионерка, подмигивающая со значением и зовущая всех старых сотрудников по именам.

Сергей Семенович появляется грустный, напоминает траурный венок в похоронной процессии. Но он был предвестником, приметой.

«Собственно говоря, сосисок нет», или: «Вообще-то сосисок нет, но, кажется, есть килограмм».

Смерть космонавтов меня очень волнует, такими успехами нашей космонавтики гордиться...

Видел сам, как развалился «Максим Горький», как крыло снесло крышу в Дмитрове.

Видел, как погиб стратостат (сам <ведал > ограждением в Кунцево в двадцать четвертом году). С каким-то дирижаблем [нрзб]. Стратостат погиб во время парада, когда на глазах стал подниматься на установку мирового рекорда высоты. Я тоже был на улице, его ждал.

Наука настолько быстро летела вперед, меняя вехи, школы [нрзб], что настоящему ученому, в сущности, ничего и знать не нужно, лишь в самом общем плане, не более того, что знали его деды, Ньютон и Эйнштейн, а может быть, и того меньше.

И мой мозг — современный компьютер, раскатает еще до конца, что хранит.

Правдолюбы наших дней, они же осведомители и шантажисты.

Верховный суд США разрешил напечатать документы Пентагона. [нрзб] А у нас? Документы Колымы до сих пор не могут быть опубликованы, хотя Колыму [нрзб] все осуждают, но не печатают.

Война во Вьетнаме скоро будет закончена, и это будет победа интеллигенции против войны.

Огромный платный пляж в Серебряном Бору и тысячи топчанов, еще заперто, и хорошо видно, что пляж пустой, и все топчаны свободны.

Я приезжаю с перевоза с группой человек двадцать, не больше, на катере-перевозчике. После перевоза и покупки в свободной кассе билетов все устремляются на пляж первыми. Не просто входят, не просто бегут, а бегут вскачь, вбегают в ворота и бегут по пляжу, захватывая, отмечая, выбирая топчаны (тысячи, около тысячи). И только захватив место под грибком (грибков тоже десятки), или поближе к воде по берегу, все свободно оглядываются и неторопливо, уже поняв, что пляж пустой, начинают раздеваться. Рассея.

16 июля. В 9 часов увидел звонок.

Даже Дирак[140], по сообщению Гельфанда, считал главным достоинством математической теории ее изящество, красоту. Искание формы [нрзб], грации — не последнее, по Дираку — первое место.

Достоевский простил Некрасову свою ссору. Тургенев — не простил.

Я из тех классических студентов, которые бунтовали. Это свойство было целиком одобрено старшими родственниками моей первой жены, с опаской принято женой. Традиции семьи удержали ее от разрыва при столкновении с государством.

После 1956 года жена использовала мою фигуру для собственных то малых, то высоких целей, при очевидной неразборчивости в средствах. Это сближение с кругом Пастернака — Ивинской, с кругом «прогрессивного человечества» — «кусать и мстить, мстить и кусать». Путевки, дачи — у всех кружилась голова. Новый разрыв. Советы, хуже худших смыслов в течение жизни.

«Перчатка» может открывать сборник — это правильно заметила И. В этом рассказе есть действительно черты вступления.

Сон: огромный маскарад, как цветной кинофильм. Все оказывается маскарадом. Лезу в метро.

Не быть птицей — не пугаться чучел.

Критик упоминает не тот глагол, когда говорит: «я о вас писал», т. е. упомянул в статье. Правильней было бы сказать: «я вас читал».

Прожитому дню должен быть найден литературный эквивалент, тогда можно жить дальше.

Журнал должен печатать стихи, а не слухи.

Объяснение шероховатостей может быть гораздо проще — возрастом, возрастной дискриминацией. Но для творчества не суть возраст — я пишу с трех лет.

А потом за возрастной анкетой [нрзб] — чутье бывшего з/к [нрзб].

Даже в науке простота и красота — разные вещи.

Инъекция Нобелевской премией и правоверная поддержка не воскресит реализма — мертвеца.

Чехов был великим новатором, изменившим литературу своего времени, в то время как писатель вроде Толстого разрушал литературные традиции и наивно пытался изменить самое время, жизнь — извечная болезнь русской литературы. Литература есть до Чехова и после Чехова. Разрушая каноны Толстого, шел своим путем, не оглядываясь на прошлое. Бунин — лишь тень Чехова. Реалистом Чехова назвать никак нельзя, импрессионист, символист, особая <трагичность>.

Достоевский — писатель двух мировых войн и революций.

Унизительная вещь — жизнь.

«Юность» переезжает на площадь Маяковского к ресторану «София». А прежние помещения — все занимает Иностранная комиссия Союза писателей, та разрослась непомерно.

Живопись — это физическая работа.

Век дилетантизма.

Все революции делают дилетанты.

И хоть зло обращается в благо, Благо — это еще не добро.

Для поэта пилка дров отнюдь не отдых.

Почему-то не называют роман Пастернака за границей «Доктор Мертвого», а «Доктор Живаго», хотя это именно мертвый роман, мертвый жанр.

Работа художника более физическая работа по преимуществу, чего нельзя сказать о музыкантах.

Блатная матерщина так во мне укоренилась, что я — много лет не ругающийся даже шепотом, а в некоторых случаях идет «суки», «зараза» и прочее.

В тех случаях, когда теряю себя от неожиданности, ощущая боль от чьего-то случайного удара, то сейчас ругаюсь по всем блатным правилам «в рот и в нос». Само собой всосалось как-то очень глубоко, «этап», и существующее, очевидно, навечно.

У моего зрения странное свойство. Вчера поймал себя на том, что могу припомнить лицо кассира в столовой, где я был раза два десять лет тому назад. Не говоря уж о том, что я вижу каждый день, любого продавца в аптеке, в магазине — все, зацепившееся за сетчатку, — навечно. Ловлю себя на мысли, что могу припомнить каждый свой день, все, что я видел. И вовремя останавливаюсь.

Я устоял на ногах от <кровопускающих> ударов немецкой волны и не намерен поддерживать никаких «либеральных знакомств».

О различии между стихами и прозой.

Для того чтобы пересказать прозой и «От Арбата до Петровки...»[141] надо написать не менее «Войны и мира».

Кружки эти — мыльные пузыри, где надо выдувать себе пузырь по вкусу, наслаждаясь отражением в нем, пока тот не лопнет.

В «Юности» при окончательном наборе сняли целую полосу лучших стихов. Сняли три стихотворения 1) «Мир отразился где-то в зеркалах...», 2) «Надо смыть с себя позор...», 3) «Близнец» («Мелькает, как день...»). Все это — уже без всякой цензуры, по собственной инициативе (чьей?). Именно общение с «Юностью» и диктует стихотворения вроде: «Надо смыть с себя позор...»

Стихи надо писать так, как Павлова танцевала — вытерла подошву и голой кожей касаться земли.

Сборник ЦГАЛИ «Встречи с прошлым»[142] не хуже «Прометея», вполне его заменит, сменит излишнюю пышность «Прометея», а светить будет не меньше. Сборник — <альманах> единый ритм, замысел.

Не увольняют только «номенклатурных» работников, а для Москвы в 1971 году — почтальонов. Любые нарушения им сходят с рук, или с ног, что ли?

«Кумран»[143] опровергает Франса[144]. Прокуратор не мог забыть казненного Учителя из секты ессеев.

Пилат мог лгать только вполне сознательно, как все последующие пилаты.

28 октября 1971 года. Был на могиле Хрущева. Постоял пять минут без шапки, а через пять минут — толпа туристов. Все с аппаратами, щелкали друг друга у могилы так, чтобы фотографировать памятник рядом. Фотографировали они хорошо улыбающегося Хрущева. Три великих дела сделал Хрущев: 1) возвратил и реабилитировал, пусть посмертно, миллионы, 2) разоблачение Сталина, 3) атомное противостояние 1961 года. Он был хозяином Кубы, не выстрелил, осталась жизнь, осталась жизнь на земле.

Любимым писателем Пастернака был Голсуорси, того же толстовского направления. Толстой действовал

разрушительным образом на литературный стиль, мастер деформации.

Реализм — это миф. Парадоксальным образом в прозу реализма удержан документ.

Никакой документальной литературы не существует. Есть документ — и все. Документальная литература — это уже искажение сути, подделка подлинника.

Написана хорошая биография Энрико Ферми — это будет учить лучше, чем тысячи «Войны и мира».

Фогельсон прилагал мне «опровергнуть слух не более, не менее». <Его> «старое, но грозное оружие».

Государственная (б. Сталинская) премия присуждена Твардовскому. Ссора друзей закончилась миром. Твардовский реабилитирован. Ничего другого от него и не просили, как только слушаться старших, что он и сделал, а сам он испугался, что останется без таких пышных похорон, которых удостоен был Прокофьев. Теперь Твардовский может быть уверен — без пышных похорон его не оставят, как Хрущева, а похороны в нашем деле — все.

[нрзб] Еще причина в том, что Твардовский — чистый сталинист, которого сломал Хрущев.

«Задержан при попытке опубликовать стихи».

Десятого ноября 1971 года Лесняк, представитель «прогрессивного человечества», худшей людской прослойки нашей интеллигенции, принес весть, что его допрашивали в Магадане 15 мая 1971 года, следователь Тарасов, отобрали мои рассказы, некоторые из «К. Р.» я ему дал, и стихи мои, два сборника. Более всего следователей обижал рассказ «Калигула». Десятки тысяч людей расстреляны на Колыме в 1938 году при Гаранине — все это допустимо и признано, но вот лошадь в карцер посадить — это уж фантастический поклеп и явный вымысел и клевета. Конец рассказа «Калигула». Фактическая справка. Эту историю рассказали мне два дневальных изолятора, сидевших вместе со мной в карцере «Партизана» зимой 1937—1938 годов. Оба сторожа обвинялись в том, что съели часть трупа этой лошади, сами же ее сторожа.

Лошадь пала после — это та самая лошадь.

В мае же — Лесняк нашел в Москве человека, с которым обменялся мнениями о моей судьбе, и, трус и провокатор, целое лето жил рядом со мной, и только перед отлетом назад в Магадан по совету [нрзб], одобренному Слуцким, посетил меня с рассказом о майском эпизоде.
Я шантажеустойчивая личность.

Самиздат, этот призрак, опаснейший среди призраков, отравленное оружие борьбы двух разведок, где человеческая жизнь стоит не больше, чем в битве за Берлин.

Солженицын — это провокатор, который получает заработанное, свое.

Оптимальное состояние человека — одиночество.

Америку не интересуют наши проблемы, она их не понимает, мы ей совсем не нужны.

Западному миру мы нужны только в качестве горящих факелов, отсечь путь русской истории в их понимании. Отсюда и толки о традиционном долге русской интеллигенции перед русским народом.
А горел Палах[145] — все кричали: «Он сам хотел, не трогайте его, не нарушайте его волю».

Беспроигрышное спортлото американской разведки.

Лесняк — человек, растленный Колымой.

Конституционный опыт, который я провожу на самом себе, заключается в том, что я никуда не хожу, не выступаю, не читаю, даже в гости не хожу, ко мне не ходит ни один человек, я не переписываюсь ни с кем, все равно подвергаюсь дискриминации. Не печатают стихи, снимают книгу с плана, [нрзб], не печатают ни один рассказ, ни стихи — каждая (точка) проверена чуть не на зуб. В «Литературной газете» год пролежали [нрзб], в «Знамени» и «Юности» — то же самое.

Когда кто-нибудь падает в воду, все друзья, привлеченные всплеском, разбегаются в стороны, пока круги на воде не затихнут.

ед. хр. 42, оп. 3
Общая тетрадь белого цвета. На обложке надпись: «1971. IV».

О названиях стихотворений

Лучше всего — вовсе без названия. Под «звезду». Далее: 1) название в одно слово, 2) название в два слова, 3) в три слова уже трудно, а в четыре слова — недопустимо.

Солженицын — писатель масштаба Писаржевского[146], уровень, направление таланта примерно одно.

Нансен — это пацифист, добившийся очень большого реального успеха: военнопленные, нансеновские паспорта, армянский вопрос, голод в России. Все успехи реальные, ощутимые, наглядные. Он умер в 1930 году. Страшно думать, что после такой напряженной, одухотворенной работы всего через 9 лет началась Вторая мировая война.

Для войны еще допустим юмор, но не для лагеря, для освенцимских печей.

Литература — это фельдшерское, а не врачебное дело. Литература — вся дилетантизм.

Международный женский день в семье И. К. Гудзь <не праздновали, потому что И. К. считал началом революции (это так и есть — международный женский день 23 февраля 1917)>.

Со всей ответственностью документа. Но документы вовсе не объективны — всякий документ это чья-то боль, чья-то страсть.

Евангелие.

(Гадание). 1 января 1972 года

И. (Ира): «Почему ты знаешь, жена, не спасешь ли мужа? Или ты, муж, почему знаешь, не спасешь ли жены?» Я: «Возвращается и находит их спящими, и говорит Петру: «Симон! Ты спишь! Не мог ты бодрствовать один час».

Пушкин.

Ира: «Являли в тайне состраданье».

Я: «Старушка муза уж не прельщает нас».

Пастернак.

Ира: «Горячий ветер и колышет веки». («Анне Ахматовой»)

Я: «Ваш будущий подстрочник». («За прошлого порог...»)

Тютчев.
И.: «Плод сторичный принесло». («К Ганке»)
Я: «Напрасно с ними борется возница». <из «Федры» Расина)>

Самые верные — самые поздние друзья.

Обличал космополитические замашки безродной интеллигенции, не знающей своего народа и его истории и требующей борьбы с пьянством в деревнях во время храмовых праздников. Не зная русского народа, замахнулся на его исконный обычай.

18 января 1972 года. Борисов-Мусатов[147] вовсе не воспевал какие-то усадьбы. Он искал свет и искал его в листве, в кустах, цветах, травах и — в людях, которые у него тонкие, как листья, как тени листьев, и травы, и человеческие фигуры (платья) могут быть просвечены насквозь, как сад, необыкновенным художником.

Могли ли быть картины Борисова-Мусатова без людей? <Точно> не знаю. Нет.

ед. хр. 44, оп. 3
Общая тетрадь белого цвета. На обложке надпись: «1972.1». Записи стихов: «Как Бетховен цветными мелками...», «Купель» и др.

В Новогоднюю ночь проверил в памяти фамилии всех тридцати человек, штат кожевенного завода в Кунцево, где я работал дубильщиком в 1924 и 1925 годах, и выяснил, что помню все, а также лица, фигуры, слова.

Прогрессивное человечество, как и всякое человечество, состоит из двух групп: авантюристов и <верующих>.
В людях смешаны эти два качества.

Время аллегорий прошло, настало время прямой речи.

Фогельсон — знаток закона Паркинсона, издательской психологии практик.

Всем убийцам в моих рассказах дана настоящая фамилия.

Преимущество Мандельштама передо мной в том, что он не видел Колымы.

В моей истории Симонов стоит в двух шагах от Скорино.

Скорино хоть не разыгрывала из себя благодетеля прогрессивного человечества.

После — он не нужен.

В разведку с Симоновым я бы не пошел.

«Черный список»

Реалистическая и даже натуралистическая современная повесть, далекая от модернизма и фантастики.

Ни одна сука из «прогрессивного человечества» к моему архиву не должна подходить. Запрещаю писателю Солженицыну и всем, имеющим с ним одни мысли, знакомиться с моим архивом.

Друзья не те, что плачут по покойнику, а (те), что помогают (при) жизни.

Это клеймо сойдет само собой, это не блатная татуировка.

В поэзии не бывает дипломатов, придворных, не бывает <хитрецов>.

Поэзия им дается <интуицией> (Пушкин, Пастернак), а не хитростью.

Хитрованов поэтов не бывает.

Он продал свою душу дьяволу, но дьявол не выполнил условия и не сделал его бессмертным. Что остается простому смертному — бить дьявола в рожу, плевать ему в лицо.

Неужели по моим вещам не видно, что я не принадлежу к «прогрессивному человечеству»? Даже рассказы: «Лучшая похвала», «Необращенный». «Необращенный» специально написан именно на эту тему.

Вот тема

Насколько трудно реалисту менять фамилии своих героев — Толстой, Куприн просто-таки с трудом меняют фамилии, настолько порабощает материал.

Гоголь — пример другого рода. Фамилии героев, веселые фамилии сочиняются на ходу — и Хлестаков, и Яичница, и переплетено все фантастикой, как весь Гоголь.

Достоевский — фамилии все мещанские придумывает для романов, и только для романов. Соответствие тут очень малое с «натурой». Вовсе не тот принцип кладется в основание образа, типа Болконских, Волконских у Достоевского нет. А у Куприна в «Поединке» был реалистический слепок — вызывающий неуважение.

Мы однолетки с Полевым. В 65 лет он руководит большим журналом, а я — инвалид. Вот что такое глухота.

Мне никто не мешает целых 15 лет делать все, что я хочу. Но я не могу из-за глухоты.

Тревожней всего еще то, что в век дилижансов я был бы более человеком. Наука и техника не создали общего протеза слуха, а заменили миллионом чисто технических возможностей, не заменили, а отодвинули в сторону.

Я могу вести только турнир по переписке. Я сохранил разум, но возможности использования для меня меньше, чем для любого другого человека.

Кино, радио, музыка, лекционная деятельность — все, чем дорога столица, для меня только лишний элемент раздражения, нервного потрясения. Я не могу ходить в театр, в кино. Цивилизация жизни день ото дня шире. Найден экономный способ познания, [нрзб], действия. Надо прослушать курс, цикл, теле-радио... Всего этого я лишен из-за глухоты. Тут дело вовсе не в секретарях, а в том, что цивилизация и культура слишком многое связывают именно с ушами, со слухом, а не только со зрением. Зрение это нагрузка науки, задача для прошлого века. Книга. Сейчас книга уходит, и в этом новом мире без книги мне нет места. Я читаю быстрее всех в мире, но эта способность сейчас человеку не так важна, когда есть телевизор, радио. Еще когда кончилось немое кино, я понял, что будущее — не для глухих. Именно наука и техника подчеркивают ежедневно, что глухим нет места в жизни.

Эпистолярный способ общения, фельдъегеря и почтовые кареты — вот время, когда глухота не мешала бы мне общаться с миром.

Уплотнение времени с помощью техники, это уплотнение не для зрения, вернее, не только для зрения. Глухота особенно тяжела и вредна в личной беседе. Ничего не обговорить, не переговорить — и для переговоров выключаются уши одного из собеседников.

Экологи лишь повторяют блатную поговорку: «Из зверей самый хищный — человек».

Современность — это одно. Реализм — это совершенно другое.

Дети — источник лжи, компромиссов, напряженности. Поэтому государственное воспитание детей в фаланге Фурье имеет тысячу высоких нравственных начал. Воспитает лучшего качественно человека, которого в прошлом добивалась только Спарта.

13 апреля 1972.

Я: Те же самые люди говорят: все в порядке, книга выйдет в срок, к которому обещана.

П(олевой): (продолжая фразу): можете продолжать писать стихи.

Я так не люблю читать вслух стихи свои, что на обед в собственную честь у Бориса Леонидовича Пастернака не взял с собой тетрадь. И читал на память, что придется («Камея», «Песня»).

Израненная книга (о «Московских облаках»).

Стравинский — прирученный Скрябин.

За пятнадцать лет моей жизни в Москве к печатанью моих стихов никогда не было препятствий со стороны цензуры. Но каждое мое стихотворение, попадавшее в печать, выдавалось издательским, редакционным работником как его личный подвиг, жертва, грозящая ему немедленно чуть не смертью. Все это было действиями того же «прогрессивного человечества», которое травило и Пастернака...

ед. хр. 45, оп. 3

Общая тетрадь. На обложке надпись: «1972. II». На первой странице надпись: «Начата 18 июня 1972 года». Записи стихов: «Я умру на берегу...», «Уступаю дорогу цветам...», «Пусть лежит на столе...» и др.

Как ни хорош роман «Сто лет одиночества», он просто ничто, ничто по сравнению с биографией Че Гевары[148], по сравнению с его последним письмом...

Маяковский — ярчайший романтик.

Джалиль — это биография, а не стихи.

Ирина и ее роль в моей жизни — Красная Шапочка и Волк.

19 августа 1972 года. Записываю в свою и(сторию) б(олезни) как фельдшер, пользуясь языком врачебным, усвоенным, пойманным, понаслышке усвоенным по-соседству.

Объективно.

На Хорошевском, 10, кв. 3, впервые в моей московской жизни я получил возможность ПИСАТЬ.

После ада шпионства в нижней квартире я каждый день дышал здесь свободно, с рабочим настроением вставал и ложился целых пять лет. Ощущение важности этой моей свободы продиктовано твердостью в отношении асмусовых (попыток) покушения на комнату, полный разрыв с миром без малейших послаблений.

Здесь я нашел и утвердил любовь, или то, что называют любовью. И сейчас, в этот час переезда благодарю Ирину. Ее любовь и верность укрепили меня даже не в жизни, а в чем-то более важном, чем жизнь — умении достойно завершить свой путь. Ее самоотверженность была условием моего покоя, моего рабочего взлета.

Объективно: на Хорошевском шоссе, 10—3 мне было хорошо. Впервые я не был объектом продажи и купли, перестал быть вишерским, колымским рабом.

Знакомство с Н. Я. и Пинским[149] было только рабством, шантажом почти классического образца.

Я так увлекся, так радовался своей рабочей свободе, так дорожил, что прозевал всю издательскую сторону дела и поплатился жестоко, конечно, у нас издательская сторона писательского дела не менее, а, наверное, более важна, чем сторона рабочая, творческая.

Вот эту-то сторону дела я и упустил из виду. Но если бы мне пришлось вернуться на четыре года назад, я поступил бы точно так же — писал бы, а не ходил к Фогельсону.

Здесь я успешно отбивал атаки, провокации всякого рода, шантажа и личного и общественного.

Вещей — тьма. Арестантский синдром оказался довольно обширным. Торбочка раздувается до исполинских размеров.

15 сентября 1972 года.

У меня нет долгов — ни пред государством — долг гражданина я выполнил в труднейших условиях: никого не предал, ничего не забыл, ничего не простил. Нет долгов и перед «прогрессивным человечеством» и их заграничной агентурой. Я не связан ни обещаниями, ни честными словами.

Перед отъездом на новую квартиру мои соседи выбросили своего кота.

Все, что можно повторить — существует.

Но ничто не повторяется.

Перли: «Вы боитесь смерти?» Я: «Нет». П.: «Конечно, семнадцать лет в обнимку с ней лежали». Я: «Да не потому, а как-то не было у меня боязни, страха никогда. Нет и сейчас. Говорят, это замедленные рефлексы. Вот боли я боюсь».

«Реку времени» Державин написал в 1816 г., в год смерти, «Казнящий Бог» Тютчев написал тоже на последнем году жизни.

В стихах тут дело не в том, что это «судьба», и потому я каждый день пишу стихи, как думает Ирина, а в том, что я чувствую себя квалифицированнейшим мастером по этой части, настолько тонким механизмом, что просто жаль использовать время на что-либо другое, кроме стихов.

Мое любимое дерево — клен. Не есенинская береза, а именно клен, человеческой пятерней — ладонью.

Поэтика малой кровью.

Мое поведение, по сравнению с кропоткинской жизнью в Дмитрове, прямо противоположно. Кропоткин отказывался от всякой помощи государства, но принимал частные подношения. Я же отрицаю подачки и живу только на то, что дает государство.

Для жизни мне достаточно тех важных истин, которые я постиг, а делиться с кем-либо своими открытиями я не собираюсь.

ед. хр. 46, оп. 3

Три школьные тетради в линеечку, на обложке первой надпись «Стихи 1972, июль», на последних листах

третьей: «2 января 1973». Записаны стихи: «Здесь мой знакомый Пикассо...», «Заметки на выставке Хаммера», «Я поставил цель простую...» и др.

На выставке Хаммера[150] 15 декабря.

Много лучше, чем ужасная выставка портрета, которая только что была здесь.

Лучшая картина выставки — это произведение Модильяни, портрет женский [нрзб].

Вижу бездну, отделяющую Гойю от Модильяни, от этих двух портретов, расположенных напротив друг друга через весь зал и как бы фокусирующих человека в живописи.

Рембрандт на «3» — отметку не успел поставить — вмешался дежурный, прервал — я опирался на колонну.

«5» — Шагал «Голубой ангел» и импрессионисты. Сарджент — «3» [нрзб]. И Коро, учитель импрессионистов, на месте [нрзб]. Как всегда хорош Ван Гог, «Сеятель» — «5». Тулуз Лотрек, Ренуар, Дега, Гойя — на «4».

Язык и язычество — корень один.

Зрение помогает слуху. Феномен освещенного телефона. В темноте не слышу звонок телефона, но если аппарат освещен — слышу.

В чем тут дело? В напряжении нервов?

Сборник «День поэзии России» лучше из (кроме моих) опубликованных «Дней поэзии», все песни не хуже песен И<рины>.

Нечаев[151] и Бакунин[152] останутся в мировой истории и без всякого Достоевского.

2 января 1973 года.

Ну что ж ты в окна не стучишь?

Ты умер, чиж?

<Это — о чиже, который утонул у нас в аквариуме. — *И. С.*>.

ед. хр. 49, оп. 3

Общая тетрадь. На обложке надпись: «1973 год, II». На первой странице: «Начата 7 февраля 1973 г.» Записи стихов: «Стихи — это боль...», «Острием моей дощечки...», «Памяти антрополога Герасимова» и др.

В Тимирязевском музее его многочисленные сотрудники смотрели на меня как на марсианина или ископаемое, вроде неандертальского воскрешенного — никто никогда, кроме экскурсий, в музее не бывает. Вход — бесплатный. Поэтому я не сохранил билет. Но купил там буклет и каталог реконструкций Герасимова[153], изданный в 1970 году тиражом 1100 (экз.). (Этот каталог у меня в Ленинской библиотеке.) <Нрзб>. Все замки были заперты на ключи, их открывали для меня.

К.: «Ну что Вы пишете о Гогоберидзе[154] — о всех этих ужасах, ведь это брат, а не сам Леван!»

<Вклеена вырезка из «Вечерней Москвы» с советами врача о том, что не надо читать лежа и не надо принимать снотворное. Комментарий Варлама Тихоновича>

Всю жизнь читаю лежа и в 67 лет не ношу очков. Ответ редакции — пример чуши.

Не скажу, что именно потому, что я всю жизнь читал лежа, у меня сохранилось великолепное зрение. Нет, на это есть причины особые и мне известные, но аргументация такая была бы равной по научности специалистам научного института глазных болезней имени Гельмгольца.

Такая же чушь и в «Литгазете» в рекомендациях (Тареевой).

Я каждый день принимаю снотворное (нембутал) и не делал ни одного перерыва за восемнадцать лет. За эти восемнадцать лет не наблюдал ни единого признака гепатита. Но если к семидесяти годам и появится гепатит, я буду считать риск оправданным, а слова Тареевой — чушью.

За эти восемнадцать лет я написал немало, и так <как> я никаких лекарств, кроме нембутала, не принимал и не принимаю, то все отношу за его благодетельный счет.

В великие универсалы ренессансного типа у нас усиленно лез Морозов, народоволец, но у него ничего не получилось.

Менделеев о Толстом: «Гениален, но глуп».

Отказался от встречи с писателем.

ед. хр. 50, оп. 3

Общая тетрадь. На обложке надпись «1973. III». Записаны стихи: «Явился зверь, веселый, рыжий...», «На опуш-

ке засмеялся козодой...» и др. На л. 2: «Начата 26 марта 1973».

<Реплика по поводу публикации в газете об открытии американского профессора Мелвина Гершмана — микробиолога, увлекающегося криминалистикой, об индивидуальном наборе бактерий каждого человека. — *И. С.*>

Уманский[155] когда-то доказывал, что собаки овчарки разбираются в плевках и ловят туберкулез. Теперь бы Уманский мог получить Нобелевскую премию.

12 апреля 1973. Веселый характер Гагарина — главное его качество при отборе комиссией, вряд ли имело значение для одиночного полета.

12 апреля 1973. Выставка Сельвинской[156] была плохая. Мои питекантропы рисуют гораздо лучше в любом театре раннего палеолита.

Руофф[157] не ее толстенная книга после часа во время переделкинской грозы, проведенного автором в обществе Пастернака. Так же стряпает свою роковую прозу Надежда Яковлевна.

Сименон романист, а Платонов писатель.

Каверин «Скандалист». В двадцатых годах еще в «Звезде» бросил <вызов> смертной скуке. Прошло сорок лет, результат тот же. Вершина Каверина: «Художник неизвестен», «Черновик человека», а не «Скандалист», «Исполнение желаний» — лучший его роман. Кстати, Шкловский был прав — «Скандалист» так и не стал романом, что не чувствует [нрзб] автор сам.

Руофф когда-то была застигнута грозой близ дома Пастернака, и Пастернак предложил ей переждать дождь на его даче.

Борис Леонидович беспрерывно говорил — он всегда сам говорил в течение этого времени, а потом, когда дождь прошел, проводил гостью до дороги. Этого хватило для Руофф на целую жизнь писать <статьи> о Пастернаке.

— А можно [нрзб] ваши письма к Пастернаку?

— Ни в коем случае.

— Очень жаль.

Шаткость науки. Великая ее неуверенность.

Домашние уборки, стирки дают достаточно физической нагрузки для бессмертия.

Это — модификация плавательных бассейнов...

Во сне 6-го мая.
Мы далеки
по отношению к нейтриллию бериллия.

Сатирик может быть глуп и просто неумен.

В 67 лет де Голль выступил с речью в день рождения, сказал, что он рад тому, чего добился. Все было впереди.

Пятнадцать покушений было впереди — борьба за президентство с правыми и левыми — все было впереди. Уплотнение времени.

ед. хр. 51, оп. 3

Общая тетрадь. На обложке надпись «1973. IV». Записаны стихи: «Посолонь с балкона до балкона...», «Че Гевара», «Асеев и Маяковский», «Прочтем биографии Ферми...» и др.

Визиты Хрущева всегда были слегка торопливы, не подготовлены крайне. Сейчас обе стороны поступают иначе.

Единственность Гевары в том, что он взял автомат, надо было — машину! И еще в том, что он не мог примириться...

С патронами лужайку жизни перебежал... Взял не медикамент, он взял патрон...

Маяковский писал для вселенной,
А Асеев писал для Москвы.

Слово поэта не есть его дело.

Людей унижают подарки.

Подсчет капель бульона, попадающих сквозь шланг в желудок Ферми — последняя его работа, последний его подсчет в 1954 г.

ед. хр. 52, оп. 3

Общая тетрадь. На обложке «1973. V». На л. 2 «4 июля 1973». Записи стихов: «Она ко мне приходит в гости...», «Просто болен я...», «Славянская клятва» и др.

А наши аресты — какая война: холодная или горячая?

8.VII. Пора, пора бы быть письму, письму, письму.

<Я уезжала в отпуск. — *И. С.*>

Маяковский — это миф.

Мы не исследуем души, мы измеряем тело.

По дороге к Серебряному Бору.
Улица, которая получила наиболее шаблонное, наиболее неживописное название — Живописная.

Б<орис> Л<еонидович> умер без завещания из суеверия.

Дал вам поблажки,
дал вам отсрочки,
Милые, вдаль уходящие строчки.
Ну, а теперь поднимаю я кнут —
Ну-ка, скажите, как вас зовут.

По поводу своих стихов я никогда не получил ни одного письма от ценителей и любителей — настолько это ничтожный малоценный товар.

Тихо! Идет эпоха. Псалм и стих.

Первого августа на моем пляже на тысячу лежаков продано пять билетов. Температура — 23, вода — 20. Облачно, как всегда в Серебряном Бору. Рейсы катера были отменены, конечно, я уехал на прогулочном.

< Комментарии Шаламова к дару Арманда Хаммера картины художника Рауля Дюфи «Триумф Амфитриды»:> Модильяни Хаммер оставил все-таки себе.

ед. хр. 55, оп. 3
Тетради школьные в линеечку. Из тех, которые носил Варлам Тихонович с собой (были сложены пополам). <1973>. Записаны черновые наброски стихов.

Художественное освоение документальной маски.

...Джеймс Биллингтон[158]
Я сначала напишу об Испании, а потом поеду туда посмотреть, правильно ли я написал. Так поступил по рецепту Мериме сегодня гарвардский профессор, выпустив книгу «Икона и топор» 1968 год. Истолкование истории русской культуры.

Тема сборника — раннее Средневековое искусство — давно перешагнула в ведомство разведки и только там может быть оценена. Поэтому я ставлю сборнику балл — двойку, пусть Запад ему ставит пятерку. На самом деле сборник заслуживает тройки с минусом.

Идеальный защитник — это говорящий писатель.

Искусство стиха — это не чудо, а самой высокой квалификации мастерство, по сравнению с которым любые научные разгадки, научная проза кажутся безвкусным занятием.

Врач знает, что он произносит ложь, когда говорит о вреде курения — это род врачебной тайны, и современность добавляет к клятве Гиппократа еще одну формулу.

ед. хр. 58, оп. 3

Общая тетрадь, на л. 1 — «1974», записаны стихи: «Слышу каждое утро…», «Печальные концы веселого начала…», «Золотой лом» и др.

Я раньше знал, чем космонавт, про тайны невесомости…

У меня не было прошлого, и не за что платить.

И верю — был я в будущем…

Москва-река, 25 июня. «Мой сын работает в кассе. Он не будет брать с тебя денег».

Все донашивается — зубы, желудок.

И каплю уронила
несказанного слова
В зеленые чернила
Бориса Полевого..

Слышу каждое утро
Речи Бога-Творца..

ед. хр. 59, оп. 3

Клеенчатая общая тетрадь. На титульной странице тетради: Коктебель.

Приехал 14 октября 1974, уехал 8 ноября 1974.

Чуть-чуть мой первый опыт не закончился, как знаменитый рассказ о бесплатной путевке железнодорожной — поездке в Ленинград — выпил четыре кружки воды из бака и поехал назад.

И только мое журналистское упрямство, желание довести до конца этот важный — по моему мнению — психологический, социальный, медицинский эксперимент, удержало меня от такого решения.

Поездка в купейном вагоне создает такое желание. Это обычный российский поезд, где за день было на троих (без меня) две бутылки водки и бутылка коньяка, который дохлебывали понемногу [нрзб].

Все это сопровождалось стуком колес и съеданием разной снеди, взятой на Курском вокзале. Никто ничего из своего дома не взял съестного, кроме случайных булок. Соседи феодосийцы — двое мужчин и дама лет тридцати, возвращались из командировки. Один — очевидно, какой-то спортсмен, а может быть, и не спортсмен — в одежде заграничной и младший — другой, поменьше, потоньше. Он состоит при начальнике и сопровождает шефа, чтобы тому не было скучно — рассказывает анекдоты. Это омерзительное времяпрепровождение — даже если бы я имел слух собаки Шерлока Холмса — мне омерзительно всегда. К счастью, я тугоух. Тугоух к сближению — не только к анекдотам.

Двое вложили свою долю в хлеб, в закуску, в анекдоты. Так продолжалось целый день. А потом уставшие спали все сладким сном. Наутро все трое, когда проснулись, просто [нрзб] мы доехали до Феодосии. Здесь сияло солнце, лето в полном разгаре. И купейных своих знакомых я потерял. Меня мои сегодняшние друзья пытались приглашать, и, чувствуя, что здесь будут споры, я применил бакунинский способ — и все обошлось.

Наиболее сложная для меня перспектива трагического сорта — автобус — не составил и мгновения сомнения и задержки.

Шофер такого автобуса остановил меня за руку на дворе феодосийского вокзала. Такое приглашение на всех и всяческих континентах мира стоит рубль. Рубль оно стоит.

— Да!

— Садитесь!

Я сел последний в красный автобус — ну, конечно, в микроавтобус нормальных размеров — на оставленное мне место [нрзб]. Билет Феодосия — Планерское стоил

14 копеек, поэтому заявление шофера, кондуктора «он после оплатит» прозвучало для меня весьма приятным сигналом — готовить рублевку. Все это заслуживает только одобрения, а инициатива шофера — и уважения, в смысле психологического комфорта.

Словом, тем же утром я — уже в Доме творчества.

— Куда вас подвезти?

— К писательскому дому.

— Здесь нет такого.

— А, — сказал кондуктор, — ему, наверно, надо в Дом творчества.

— Да, да.

— Это здесь. Сразу за мостом.

Возвращаюсь еще раз, в последний раз к моим соседям по купе, — убедился, что драматурги наши модные не улавливают важную фигуру нашего времени, общества, живущую на линии перекрестного огня, как самой модной линии в мире. Словом, что для всех их искушений экспериментами путем дорожного утверждения культуры, а также прочих видов читателей.

— Читал, читал, — отхлебывая третью рюмку.

— Но я говорю, там речь идет...

— Знаю, знаю.

Многие [нрзб] из соседей-курортников читали, мне рассказывали. Стихов они, разумеется, не цитировали, хоть Пушкин был в свое время и для нашего времени классическим предметом такого рода развлечений. Хотя анекдотики домашние обязательно включаются в стихи.

На Курском вокзале громким мегафонным голосом в час моего отъезда орал какой-то деятель вечного «Дня поэзии 74»: «Здесь все поэты мира от Наровчатого до Доризо! До Доризо!» Я хотел сказать, что Бунина не берут.

Строительно-ремонтный бум. Кончился, кончился в Феодосии и Коктебеле.

Я вошел в комнату с ключом точно так, как и на Васильевской[159] — предварительный ремонт делал предыдущий постоялец. Слой краски повсюду, стекло не оттерто, но, пожалуй, все это — металлический абажур — выглядит вполне современно, ·[нрзб] гобелен светлозеленый, диван — в тон. В тон и шкаф, хоть не запирается, но вполне надежный. [нрзб] Огромная веранда с зонтиком, койка, стол и несколько стульев. И, самое главное, собственная уборная, как у Людовика XIV. Уборная явно новая, все сверкает. Вообще, кран течет, но все это пустяки — так же течет и в Чертанове. А то, что свой ключ, меняет ситуацию в лучшую сторону.

Всю жизнь я ищу медленного хода времени, радуюсь медленно проходящему дню... Но время летит в дороге, в поезде особенно быстро. Почему так быстро? Хотя не сразу рассветает. Куда мне спешить? Часы обгоняют.

Рассвет феодосийский медленный и дождливый. Вчера прошел мимо [нрзб] пляжа Коктебеля — в двух шагах от дома отдыха, в кокетливых оборочках волн, навеваемых одна на другую. Из-за дождя он пустует.

Со страхом вспоминаю Сухуми, когда в черте города нельзя подойти к воде из-за трупов кошек и собак, воняющих страшным образом. В Сухуми, чтобы подойти к воде, надо отъехать километров двадцать—сорок, немалый вес в бюджете времени. Но и там нет подходящих мест, и купание теряет свою прелесть. Уж если купание там представляет проблему — надо тратить день на это. Загорается там хорошо, но как-то незаметно и неприятно.

Я понимаю Эренбурга, его любовь к гостиницам. Грязное белье не стимулирует творчества.

21 октября 1974 года.

Волошина Марья Степановна[160] картин не показывает, но разъясняет культурно — Дом творчества — нет договора с Литфондом. И Волошина можно смотреть не в его доме, а в экскурсии в Феодосию.

Город — опрятный, как кошка.

Голубой залив

Санитарный час с 14 до 15. Находиться на пляже запрещено. С пищевыми продуктами вход на пляж запрещен.

На 25 октября продано в книжном магазине пос. Планерное с населением 3000 чел. 5 экз. «Дня поэзии-74».

Глоток живых эмоций...

ед. хр. 72, оп. 3

Общая тетрадь зеленая, клеенчатая. На первом листе: «1978 февраль. Май 1978». Записи стихов: «Я удержался на крутом обрыве...», «Утренние размышления» и др.

Соответствие слова и дела + вкус — абсолютный.

В «Точке кипения»[161] вещи абсолютно лучшие:
1) «Я, как рыба, плыву по ночам...»
2) «Она ко мне приходит в гости...»

Важное — «рассеивающийся свет».

По тому же принципу, односложное слово: (мне, как, все) в последней строке тянет за собой наиболее длинное — «рассеивающийся» (свет). Квалифицированнейший (для труда).

Поэтому не квалифицированный, а квалифицированнейший — на два слога больше.

Я удержался на крутом обрыве,
Я устоял под тысячью ветров.

12 мая 1978 года.

Утренние размышления. Главным качеством Ивинской была лживость, поэтому сей мемуар не может рассчитывать на справедливость.

15 мая 1978 года. Ушки мои полетели к чертям.

Памяти поэта Дмитрия Голубкова[162] при чтении его книги «Светает». Он мог бы быть хрестоматийным...

ед. хр. 74, оп. 3

Школьные тетради в клеточку и линеечку. Датируются по содержанию и почерку 1977—1978 годами. Записи стихов: «Я был бы, наверно, военным...», «Горячий августовский луч...» и др.

В поэзии никаких тайн нет. Открытая себе самому и для самого себя...

К семидесяти годам. <Зачеркнуто>.

Я прожил жизнь неплохо,
В итоге трудных дней,
Как ни трудна эпоха,
Я был ее сильней.

Я не просил пощады
У высших сил.
У рая или ада
Пощады не просил.

Прерванное стихописание подобно прерванному половому акту, общение с поэзией — всегда общение с

Аполлоном, с Богом. С небес тебя суют на кухню коммунальной квартиры. Но даже если это не кухня коммунальной квартиры, то какие-нибудь рыночные проблемы с [нрзб] чисто московским вопросом: «Яблочки эти вроде чего? Но почем? А вроде чего?».

А отвечать надо: «Вроде анисовки, антоновки, коричневых, крымских», им же имя легион. Но даже и не базар, а всякая сельская суета, которая похуже суеты светской, пушкинской, и отрываться от которой труднее, «когда потребует поэта...»

Я был неизвестным солдатом
Подводной подземной войны,
Всей нашей истории даты
С моею судьбой сплетены.

ед. хр. 76, оп. 3

Общая тетрадь в зеленом клеенчатом переплете. Без надписи на обложке, ориентировочно — 1977—1978 годы. Записи стихов: «Ты спускалась с горы...», «Я болен — не хочу» и др.

...Я мешал Подмосковье с любовью,
В Расторгуеве торговал[163].
К твоему пригонял изголовью
Свой девятый единственный вал.

Не претендует поэзия на авторство древних исландских саг.

10 ноября. Я выбрал черную дорогу,
Я выбрал черную весну...
Совершенно не помню
Все, что было со мной
В этом мире огромном
За чертою земной...

Сегодня мне днем приснилась Муха. Встретила меня и сказала: «Что ты рассказ обо мне не напишешь, я скоро приду еще к тебе».

В. Ш. (20 ноября).

ед. хр. 77, оп. 3

Общая клеенчатая тетрадь. Без даты. Тетрадь заполнялась с двух концов. Записи в начале тетради относятся к 1978 г. и содержат упоминания о поездке в Крым, совершенной Шаламовым в 1978 году. Черновые наброски стихов.

Записи в конце тетради относятся к началу 1979 г.

Друзья мои все умерли давно,
И я один сражаюсь в одиночку...

Я не боюсь покинуть этот мир, хоть я — совершенный безбожник.

Я, водворенный в номер, в миг, когда чуть не помер, живу в нем до конца, до скрипа вагонной двери Симферополь — Москва.

22 сентября. Не надо давать ничего за границу, пусть песни плывут туда.

27 сентября. Я приступил к противоядию Миньере, верчу все время головой.

Простые истины усваивают в детстве у матери, у камелька.

Я новатор завтрашнего завтра.

Все мечты о чуде не несут добра.

ед. хр. 126, оп. 2
Записи автобиографического характера на отдельных листах 1960—1970 годы.

Зачем воскресать? К 1937 году — к аресту, к предательству друзей, к 1938 году — к Бутырской тюрьме, к 1939, к 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951.

«Московитам врожденно какое-то зложелательство, в силу которого у них вошло в обычай взаимно обвинять и клеветать друг на друга перед тираном и пылать ненавистью один к другому, так что они убивают себя взаимной клеветой». («Новое известие о России времени Ивана Грозного» — Сказание Альберта Шлихтинга, Ленинград, 1934, стр. 19)[164].

У меня нет способности не замечать промахов людей, которые мне нравятся.

Люди и поступки. Поступки вместо людей.

Прежде всего надо понять небольшую, но очень важную истину: нет никакого долга поколений. Дети ничего не должны родителям, а родители детям. Каждое поколение не вправе требовать заботу о себе только поэтому.

Ты можешь требовать помощь только от государства, т. е. государство должно заниматься вопросами семьи.

Никакой любви нет, но есть роковое, страшное физическое совпадение человеческих пар, мужчины и женщины, неудержимой тяги их друг к другу. Есть физический тип, человеческий склад, с которым тот и другой могут брать, отдавать и желать друг друга без конца.

Даже в 1956 году не было поздно повторить карьеру генерала де Голля. Но для этого нужна опора пошире и покрепче, чем моя семья тогдашняя, которая в трудный момент продала меня с потрохами, хотя отлично <знала>, что, осуждая, толкая меня в яму, она гибнет и сама. И действительно, уже в июле 1937 года мою жену выслали на 10 лет в Чарджоу, и только перед войной, энергично освобождаясь от формальных оков прошлого, она вернулась в Москву ради, разумеется, будущего дочери. Большей фальши, чем забота о будущем, в человеческом поведении нет. Каждый знает, что тут сто процентов ошибок.

Отсутствие женской красоты или ее увядание компенсировалось прогрессивным образом мыслей, как сказал бы Паркинсон — в прямой пропорции.

Я, рано начавший половую жизнь (с четырнадцати лет), прошедший жесткую школу двадцатых годов, их целомудренного начала и распутного конца, давно пришел к заключению (пришел к заключению в заключении, прошу прощения за каламбур), что чтение даже вчерашней газеты больше обогащает человека, чем познание очередного женского тела, да еще таких дилетанток, не проходивших курса венских борделей, как представительницы прекрасного пола прогрессивного человечества.

— А мне можно пойти на выставку Головина или какого-то еще из художников театральных?

— Тебе нечего там делать, — распорядился отец[165]. — В семье уже один художник — Валерий.

— Художник — от слова худо жить, — ввернула Галя.

Гале в нашей семье была доверена роль поэзии. И стихотворная вольность разрешалась только ей.

Уже после, зрелым человеком, я сообразил, что я просто опоздал родиться — места в семье мне не осталось. Все было решено еще где-то на Аляске: сын Сергей — Нимрод, охотник лучший из лучших. Сын — художник, Рубенс, хотя он не пошел выше выпиливания, раскраски по купленным в магазине вырезкам. Но все что-то делал: что-то пилит, молоточком стучит. Стихов, во всяком случае, не пишет.

Отец ездил для консультации в Москву к Страхову, Головину, чтобы посоветоваться <по совету родственников>

— А Варлуша... (по заграничному обычаю детей в семье называли всех на «уша», вроде Карлуши).

— Политикой надо заниматься тогда, — наставительно сказал отец и сделал паузу, чтобы раздробить своими собственными зубами жирную заднюю ножку выращенного дома кролика. Как у всякого порядочного вампира, зубы у отца были в полном порядке. Он и умер так в 67 лет. И он с презрением относился к материнским (пораженным) челюстям. Вынул платок и не спеша вытер свои красные губы.

— Тогда, — сказал, легко возвращая на язык свою последнюю фразу, — когда ты имеешь специальность, приобретешь специальность и занимайся себе политикой. Все великие люди...

Я не стал ждать конца фразы.

— Значит, ты считаешь, что ты сам имеешь специальность? И притом хорошую специальность?

— Конечно! Когда-то я выбирал между душой и телом — хотел стать врачом — я выбирал между университетом, медицинским, разумеется, — подчеркнуто сказал отец. — Я от матери слышал о Севере. Это неплохо, [нрзб]. После семинарии я года два учительствовал в области Коми...

— Я никогда не буду.

— Ну, как тебе хочется. Понимаю, что твоя вера рухнула, что твоя...

— Нет, мне все равно.

— Папа! Ему все равно!

Отец возник на пороге.

— Как это все равно? В такой важный момент, переломный, детской души. Все великие люди тяжело переживали свое расставание с Богом. Я сказал Гале, чтоб она следила за этим важным моментом. У меня нет времени на вас.

— Я следила.

— Нашей семье грех жаловаться на Бога, — разъяснял отец за столом, — Валерий — художник, сестра — Галя — певица, Сергей — это Нимрод семьи, ее физическая сила. Бессребреничество израсходовано на мать. Наташа — неудачница. В каждой семье может быть неудачница, — разъяснял отец, размазывая ножом горчицу по свежему, дымящемуся черному хлебу.

— Это горчица сарептская?

— Сарептская, сарептская. — сказала мать, стоявшая у стола.

— А вчера была не сарептская.

— Видишь, у нас ее никто, кроме тебя, не ест.

— Крайне важно, чтобы была сарептская.

Для отца главным была карьера, успех — в любой партии, в любой области. Поэтому и речь мою на выпуске он старался отредактировать.

Для мамы — верующей, это была личная жертва.

Котята

Черные котята чавкали, брызгали крошками. А за гривенник убивали котят со смаком.

В семье я прятал, отводил глаза, но брат и отец попробовали объяснить что-то об экологическом значении таких убийств. Но мне было тошно.

Почему я пишу рассказы.

1. Я не верю в литературу. Не верю в ее возможности по исправлению человека. Опыт гуманистической русской литературы привел к кровавым казням XX столетия перед моими глазами.

2. Я и не верю в ее возможность кого-нибудь предупредить, избавить от повторения.

История повторяется, и любой расстрел тридцать седьмого года может быть повторен.

3. Почему же я все-таки пишу?

Я пишу для того, чтобы кто-то в моей, очень далекой от всякой лжи прозе, читая мои рассказы, всякий смог <сделать> свою жизнь такой, чтобы доброе что-то сделать хоть в малом <плюсе>. Человек должен что-то сделать.

1) Сюжет? Нужен ли.

2) Характер нужен ли.

3) Вынесены за границы.

4) Однако это вовсе не очерк.

5) Эмоциональное напряжение — <сила>
6) Законы прозы и поэзии едины.
Все преобразуется в <слове>, в скачке, в <отрыве>...

Больше, чем я есть, я не хочу, чтобы меня показывали — ни современники, ни потомки, ни предки. Никакой аналогии с прошлым. Никакой компиляции из истории, истории, написанной до Хиросимы. Чтобы сохранить если не живую душу, то хоть скелет духовный.

Не только левее левых, но и подлиннее подлинных. Чтоб кровь была настоящей, безымянной.

Всю жизнь меня принимали за кого-то другого — то меньше, чем я, то больше.

В любом положении у человека есть какие-то последние права. Например, заявить, что ты — болен, и потребовать врача, осмотра. Затормозить ход этой колесницы.

Или, зажмурив глаза, идти, угадывая только телом распорядок нового дня.

Никакой стукач, никакой сексот не убьет столько людей, сколько любой бригадир забойной бригады. И не потому, что это тридцать восьмой год. Бригадиров в целях самозащиты стали убивать с войны.

Место мое в коммунальной квартире[166] определялось по пересечению лучей солнечного света, падающих откуда-то сверху в кухонное окно, с лучами, газовыми огнями кухонной конфорки.

Я объяснил, что по квартирным склокам выступать не буду, и не потому, что им не судья, а потому, что считаю принципом, долгом принципиально бороться против всякого атавизма, против реликта.

— Вы знаете, что такое реликт? — спросил я секретаря парткома, кандидата каких-то наук.

— Знаю, — сказал он, — но ведь они пишут в ЦК, в суд. Нам нужно давать информацию об истинном положении.

— Вот и знайте, что ни по каким вашим квартирным склокам я справок давать не буду, учтите и не вызывайте меня.

Все квартирные склоки — дела давние, прошлого поколения, не раньше начала постройки дома.

— А у них ссора с 1958 года.

— Ну вот, я же здесь всего с прошлого года. Живу, как метеорит, как инопланетный камень...

Создается лишний миф — миф сомнения в науке, никому не нужный.

Человеку нужно однозначное решение, оптимальный продукт.

Все спрашивают не о лагере, а о том, что им более понятно, — о следствии, о притеснении после лагеря и т. п. Между тем, все это вторичное, малое.

Бойтесь литераторов, бойтесь туристов.

Во время дела Локкарта Берзину было двадцать четыре года. Лучший возраст для предательства. Конечно, он был английским шпионом, если считать папеновскую[167] формулу нравственной нормой — «Предают только свои». Все предательства, все государственные измены совершались в возрасте от двадцати до тридцати лет.

Кто-то помог, поднял, поставил на ноги. Где эти руки, где эти слова, сказанные (кем), а может быть, и совсем не сказанные. Где тысячи безымянных рук, толкнувших с мороза в тепло, поднявших со сна, поддержавших за руку. Кто они? Крист[168] об этом никогда не узнает.

После бесед многочисленных с С<олженицыным> чувствую себя обокраденным, а не обогащенным.

«Я этого не читаю» — это и была та самая подножка, которой, действуя методом самбо, Анна Андреевна сшибала любого противника с ног.

Боязливо входили в лавки, не веря, что их завтра не закроют. Это ощущение, предчувствие не было неправильным, лавки вскоре закрыли, началась посадка в тюрьму.

В жизни моей не было никакой тайны. Больше того, я не любил тайну, к вынужденной тайне относился почти с брезгливостью, никогда не умел расширить сферу действия, влияния, явления тайны.

Я сторонник открытого боя. Хотя всякий открытый бой требует тайной подготовки, пусть малой и короткой по времени.

Из-за независимости поведения, из-за элементарности моей морали: пьяница — отрицателен, вор — отрицателен, доносчик — отрицателен, настигающей и друзей, и врагов — эти качества ранее всякого суждения о человеке.

Все думали, что я скрываю, берегу какую-то большую тайну. Так считало начальство: тайный ЦК, так думали и мои родные, и мои товарищи, и мои соседи по бараку. В этом всех, кроме меня, убеждало государство, давая срок за сроком, не упуская меня из вида, из пределов досягаемости.

Этот важный момент, переломный момент, переход навечно из мира здоровых в мир больных описан мной в очерке «В больницу».

Голос из темноты был спокоен и нетороплив: «Товарищи, мы выбираем старосту затем, что никто из сотни человек, занимающих нашу камеру, не был там, где был наш товарищ и вернулся живым из ада.

Естественно, что каждый из нас интересуется и условиями и практикой переезда через Лету»[169].

Неотвратимость — моя формула.

Неотвратимость наказания исключает досрочное освобождение — казалось бы, это логично, ясно, принципиально. Но жажда экономической пользы пользовалась огромной клавиатурой и исключает эту точку зрения.

Ведь в неотвратимости скрыт и срок. Что за неотвратимость, если я заранее или не заранее — это все равно, знаю, что меня освободят не через 10 лет, а через 10 месяцев. Неотвратимость исключает «резинку».

1) Человек, побывав в заключении, не становится лучше. 2) Сталинская коса косила всех подряд, в лагеря была набита отнюдь не лучшая часть человечества, не худшая, но и не лучшая.

Суть вопроса, суть сути двадцатых годов — это соответствие слова и дела. Поэзии нам казалось мало.

Именно потому, что медицина не всесильна и не всезнающа, она не должна давать таких дурацких советов,

чтобы человек бросил табак. Удлинение жизни — хорошо это или плохо — это не решено.

Маркс здорово сказал когда-то насчет революционной идеи, которая, овладевая массами, становится материальной силой. Но это звучное, эффектное и верное выражение не было изобретением Маркса.

В мире всегда была идея, обладающая материальной силой, хотя не овладела массами. Это — слух, сплетня. Материальная сила этой идеи очень велика. Москва — это город слухов, а слух — это та самая идея, которая в любой час может обрести материальную силу, загородить, скажем, мне дорогу в издательство. По мотивам непроверенным, без бесед со мной и прочее.

Даже инвалидность и то, что я живу на пенсию, в их глазах приобретает доблесть святости, героизма.

В кружках «прогрессивного человечества» создатели мод и носители слухов не расскажут больше того, что ты сможешь прочесть в завтрашней газете. Поэтому к «информации» я всегда подходил с точки зрения Марьи Антоновны: «Через два часа принесут на хвосте». Все это мне крайне надоело много лет назад, и, обрезав все отношения с миром, шесть лет я сижу в совершенном одиночестве и ни одного рассказа не выпускаю из стола, боясь подогрева и без того популярности, которой я вовсе не заслуживаю. Вот я и желаю развеять весь этот туман, привести в полную ясность все мои дела, хоть на шестьдесят пятом году своей жизни.

К сожалению, я поздно узнал о всем этом зловещем «Посеве» — только 25 января 1972 года от редактора своей книги в «Советском писателе», а то бы поднял тревогу и год назад. При моей и без того трудной биографии только связи с эмигрантами мне не хватало.

Мы исходим из положения, что человек хорош, пока не доказано, что он плох.

Все это — чепуха. Напротив, вы всех считайте за подлецов сначала, и допускайте, что можно доверить подлецу. Доказательства надо представлять самому.

Хитрожопость как образ жизни.

Зощенко умер в 63 года в 1958 году в момент своей полной реабилитации, признания, отметания всяческих

несправедливостей. Умер, но не от чрезмерной радости, волнения, что легко можно было бы предположить, а от вульгарной флегмоны, осложнившейся сепсисом — зашиб правое колено во время стремительных скитаний по лестницам Союза писателей, срочно доставал какие-то реабилитационные документы.

Мечников[170]

В начале нашего столетия теми же вопросами занимался почти с тем же результатом уже не писатель, а ученый — Илья Ильич, видевший в простокваше эликсир бессмертия <...>.

Мечников также раздавал советы — в чем смысл жизни и личного бессмертия творческого.

Умер Мечников не таким молодым, как Зощенко, постарше, но предусмотренных им ста лет не прожил. Он умер 71 года во время Первой мировой войны — в 1916 году <...>.

Простокваша была искушением девятнадцатого века.

Покончить с собой, но об этом не может быть и речи. И не потому, что ему 51 год — он достаточно молод для самоубийства. А прежде всего потому, что коммунисты не кончают с собой. Еще раньше из Кабула, потрясенный неожиданным требованием Ларисы — развестись и никогда не встречаться, он писал Ларисе: «Как бы ни была тяжела моя жизненная катастрофа — как моего личного счастья в семейной жизни, я не покончу самоубийством, меня удержит от пули и яда мое коммунистическое воспитание. Вся моя жизненная программа».

Сталин был катастрофой покруче[171].

Люди долго шли по темно-желтой дороге, бездумно радуясь, что воздух свеж и идти легко, — шли все ниже, ниже, часто поворачивая, мимо одноэтажных бревенчатых домиков, топча светло-желтые, узкие, прозрачные сухие ивовые листья, хрупкие ивовые листья, которые августовский ветер швырял на дорогу, разметал, сгребал в кучи. И за каким-то сотым поворотом увидели блестящее, как светлая жесть, неправдоподобное море, с трех сторон окруженное вездесущими остроконечными скалами... Крошечный пароходик стоял недалеко от берега, столь же неподвижный, как скала, казался скалой, камнем, Русским островом.

Были и другие повороты, другие дороги, другие дома, но эта дорога, выбитая, вытоптанная миллионами шагов, дорога — яма — была их единственным путем[172].

Но врач Соколовский не дремал. Я был его «креатурой» — как он считал, и ненависть была перенесена на меня. Не сумел поймать меня на злоупотреблении, воруя у меня карточки, чтобы показать мое «истинное лицо» — он не сумел, и карточки я нашел.

Я очень мерз прошлой зимой, ходил в опорках — всю вольную одежду в тридцать восьмом году отбирали во время обысков многочисленных, а новую казенную отбирали блатари.

Соколовский распорядился выдать мне новое — бушлат, бурки, гимнастерку и так далее.

На новой одежде моей были обнаружены вши — полбарака кричало: «вши!», показывая пальцем.

— Раздевайся!

Конечно, вши у меня были. У всех были вши.

Обо мне была написана докладная начальнику ОЛПа (тому самому Коваленко, который разбивал котелки кайлом в бараке), и меня выгнали с позором «в забой».

— Не может себя держать чисто, Иван Иванович! (Наименование интеллигентов.)

Под улюлюканье блатарей я был водворен в барак. «Общие работы и никогда больше в жизни не занимать стола, счетной работы никакой».

В конце 1938 года Соколовский был расстрелян не по Гаранинскому приказу, а по делу Берзина.

Первый случай значительного серьезного избиения меня и связан с табаком, с махоркой. Было это поздней осенью, а точнее ранней зимой 1937 года — эти два времени года на Колыме неразличимы — градусов тридцать мороза, порошкообразное высыпание откуда-то очень сверху — не из туч, а откуда-то гораздо выше...

<Колыма>

Каплан

Бывший начальник отдела кадров Министерства горной промышленности, снятый по национальному признаку, сдвинутый на лестницу, ведущую только вниз, в традиционном сталинском френче прибыл на наше строительство, чтобы возглавить, укрепить. Всякое укрепление полагалось начинать с кадров. Каплан

уволил меня с должности мастера, но — так должно, по мнению Каплана — самой жизни для бывшего зека.

<Вишера>

Я видел собственными глазами, как Осипенко, секретарь митрополита Питирима и сокутежник Распутина падал в ноги и обнимал сапоги Караева...

Я знал людей в лагере, где героическое поведение было в пределах от правой щеки <до> пощечины, которую сам себе нанес.

<Вишера>

Я не <ищу> лучшее,
<Держусь> за хорошее.
И все, кроме хорошего
Считаю пустой мечтой.

У Бердяева, как и у Троцкого (в речах), само изложение строится так, что сначала идет вывод, а потом доказательства. Экономная работа? Или это дает меньше повторов.

Кольцов и Горький печатали меня «не глядя на доску».

Черчилль не потому занимался живописью [нрзб], что хотел превзойти Уистлера[173] или Леонардо да Винчи, а потому, что ему нужна была физическая нагрузка, разгрузка сердца, а не мозга.

Верховая езда лордов, яхты — все того же спасительного порядка.

Кавычат результаты работы, деятельности моей памяти, вскрывают, не дают догадаться читателю самому. Проделывают эту работу за читателя.

Кавычить надо как можно меньше. Все, что допустимо <произношением>, по тону, по звуковому <тону> не должно быть закавычено. Интонации не надо кавычить.

Подобно тому, как в средние века идея не могла выйти наружу без религиозной окраски — в нашей действительности такой защитной окраской является, хотя никто не знает, что это такое...

Ген

Вечная генная количественная ситуация предопределяется физической симпатией, идеологической блокировкой физического вкуса — все задано заранее.

Любое новое — лишь предрешение представителей в менделеевской классификации.

Наука, религия, искусство ли владеют думами людей — уступают друг другу — и это все правильно.

Познание участвует в стихе лишь моментом образования и только [нрзб].

Ландау[174] и стихи — разные миры, не просто разные уровни культуры.

Ландау — глубоко необразованный некультурный человек, использующий для самых дешевых эскапад <свои утверждения> по вопросам, в которых он ничего не понимает.

Передо мной сидело самодовольное вредное животное из очень опасной породы графоманов.

— Но «Иван Денисович»? Что вы считаете?

У меня не было никакой «информации», так <сразившей>, и для того, чтобы убедиться в прогнозе такой вещи, как «Иван Денисович», не нужен особый *сыск*.

Я с громадным уважением отношусь к Яшину[175] и его поэтической работе, общественной деятельности.

Но ведь его [нрзб] письмо (напечатанное в том же «Дне поэзии») это ведь и есть ответ.

Ведь такая программа не то что убила поэзию, почувствовалось, где поэтом совершен [нрзб]. Не талант требуется, только прогрессивные взгляды и нравственное достоинство — и все.

Эта вредная позиция заморочила голову и Пастернаку [нрзб]. Путь Пастернака к опрощению стиха потрясает.

Вот уж кто наступил на горло собственной песне. И зачем?

«Записки из Мертвого дома» не пользовались популярностью — не книга, говорил Онже. И он же восхищался «Селом Степанчиковым» и многократно рассказывал эту повесть в часы «тисканья романов».

С кем куришь?

Враг — единственная защита.

Книга открывалась сама на смятых и загнутых страницах — на 137 странице открывалась книга моей жизни.

«Один из моих товарищей по ссылке, как я слышал, стал в разгар революции комиссаром Севера, известным своей жестокостью и кровожадностью. Я с ним почти не имел общения, но он производил впечатление добродетельного фанатика...»

Что это? История? Психология? Нет, это начало книги моей жизни[176].

Двадцатые годы были временем, когда в явь, в живых примерах были показаны **все** многочисленные варианты, тенденции, которые скрывала революция.

ед. хр. 135, оп. 2

Школьные тетради с записями бесед с А. И. Солженицыным.

1963 г.

30 мая после получения письма дал телеграмму и стал ждать 2-го в воскресенье приезда.

2 июня. Солженицын. Рассказ «Для пользы дела».

— Я считаю вас моей совестью и прошу посмотреть, не сделал ли я чего-нибудь помимо воли, что может быть истолковано как малодушие, приспособленчество.

Пьеса «Олень и Шалашовка» задержана по моей инициативе. Театр (Ефремов) настаивал, чтоб дал в театр читать, чтобы понемногу готовить, но я отказался наотрез. Я написал две пьесы («Олень и Шалашовка» и «Свеча на ветру»), роман, киносценарий «Восстание в лагере» [177].

Получил огромное количество писем. Написал пятьсот ответов. Вот два — одно какого-то вохровца, ругательное за «Ивана Денисовича», другое горячее, в защиту. Были письма от з/к, которые писали, что начальство лагеря не выдает «Роман-газету». Вмешательство через Верховный суд.

В Верховном суде несколько месяцев назад я выступал. Это — единственное исключение (да еще вечер в рязанской школе в прошлом году). Верховный суд включил меня в какое-то общество по наблюдению за жизнью в лагерях, но я отказался.

История с журналом «Пари-Матч». Там «Международная книга» заключила договор с коммунистическим издательством на «И<вана> Д<енисовича>».

Солженицын <в> «Пари-Матч» напечатал куски с проволокой колючей.

Предисловие к французскому изданию написал Пьер Дэкс. Когда издательство фр<анцузское> протес-

товало по поводу поведения «Пари-Матч», журнал написал мне письмо, где обращает мое внимание, что автор предисловия к «ИД» Пьер Дэкс — тот самый корреспондент «Юманите» в Москве, который когда-то, лет пятнадцать-семнадцать назад выступал свидетелем на процессе Кравченко[178] и под присягой показал, что в СССР нет лагерей. А теперь пишет предисловие к повести о лагере («И. Д.»).

Вторая пьеса («Свеча на ветру») будет читана в Малом театре.

А. Солженицын. 26 июля 1963 года. Приехал из Ленинграда, где месяц работал в архивах над новым своим романом. Сейчас — в Рязань, в велосипедную поездку (Ясная Поляна и дальше вдоль рек), вместе с Натальей Алексеевной[179]. Бодр, полон планов. «Работаю по двенадцать часов в день». «Для пользы дела» идет в седьмом номере «Нового мира». Были исправления незначительные, но неприятные. За границей об «Иване Денисовиче» писали много, английские статьи (до 40) читал со словарем. Разных позиций, самых разных. И то, что это «одна политика» (перевод «Ивана Денисовича» был посредственный, тональность исчезла), и то, что это «начало правды», «большой творческий успех». Весь мир переводил, кроме ГДР, где Ульбрихт запретил публикацию.

«Новый мир». Твардовский расположен. Члены редакции остались к Солженицыну безразличны, как писатели.

Об отказе театра от пьесы («Олень и Шалашовка») писали все газеты Запада. Китай. Перспектива.

«Хотел писать о лагере, но после Ваших рассказов думаю, что не надо. Ведь опыт мой, четырех по существу лет (четыре года благополучной жизни)».

Сообщил (я) свою точку зрения на то, что писатель не должен **слишком** хорошо знать материал.

Разговор о Чехове.

Я: Чехов всю жизнь хотел и не мог, не умел написать роман. «Скучная история», «Моя жизнь», «Рассказ неизвестного человека» — все это попытки написать роман. Это потому, что Чехов умел писать только не отрываясь, а без отрыва можно написать только рассказ, а не роман.

Солженицын: Причина, мне кажется, лежит глубже. В Чехове не было устремления ввысь, что обязательно для романиста — Достоевский, Толстой.

Разговор о Чехове на этом кончился, и я только после вспомнил, что Боборыкин, Шеллер — Михайлов[180] легко писали огромные романы без всякого взлета ввысь.

Солженицын: стихи, которые я привозил печатать («Невеселая повесть в стихах») — это доведенные до «кондиции» выборки из большой поэмы, там есть хорошие, как мне кажется, места.

Приглашал на сентябрь в Рязань для отдыха.

Написал три пьесы, роман, киносценарий.

ед. хр. 136, оп. 2

Записи в тетрадях и на отдельных листах, пронумерованных автором с пометой «С» или прямым упоминанием А. И. Солженицына.

(1960-е — I пол. 1970-х гг.)

— Для Америки, — быстро и наставительно говорил мой новый знакомый[181], — герой должен быть религиозным. Там даже законы есть насчет (этого), поэтому ни один книгоиздатель американский не возьмет ни одного переводного рассказа, где герой — атеист, или просто скептик, или сомневающийся.

— А Джефферсон, автор Декларации?

— Ну, когда это было. А сейчас я просмотрел бегло несколько ваших рассказов. Нет нигде, чтобы герой был верующим. Поэтому, — мягко шелестел голос, — в Америку посылать этого не надо, но не только. Вот я хотел показать в «Новом мире» ваши «Очерки преступного мира». Там сказано — что взрыв преступности был связан с разгромом кулачества у нас в стране — Александр Трифонович не любит слова «кулак». Поэтому я все, все, что напоминает о кулаках, вычеркнул из ваших рукописей, Варлам Тихонович, для пользы дела.

Небольшие пальчики моего нового знакомого быстро перебирали машинописные страницы.

— Я даже удивлен, как это вы... И не верить в Бога!

— У меня <нет> потребности в такой гипотезе, как у Вольтера.

— Ну, после Вольтера была Вторая мировая война.

— Тем более.

— Да дело даже не в Боге. Писатель должен говорить языком большой христианской культуры, все равно — эллин он или иудей. Только тогда он может добиться успеха на Западе.

Колыма была сталинским лагерем уничтожения, все ее особенности я испытал сам. Я никогда не мог представить, что может в двадцатом столетии (появиться) художник, который (может) собрать воспоминания в личных целях.

Почему я не считаю возможным личное мое сотрудничество с Солженицыным?

Прежде всего потому, что я надеюсь сказать свое личное слово в русской прозе, а не появиться в тени такого, в общем-то, дельца, как Солженицын. Свои собственные работы в прозе я считаю неизмеримо более важными для страны, чем все стихи и романы Солженицына.

— При ваших стремлениях пророческого рода денег-то брать нельзя, это вам надо знать заранее.

— Я немного взял...

Вот буквальный ответ, позорный.

Я хотел рассказать старый анекдот о невинной девушке, ребенок которой так мало пищал, что даже не мог считаться ребенком. Можно считать, что его не было.

В этом вопросе нет много и мало, это — качественная реакция. И совести нашей, как адепта Бога [нрзб].

Но передо мной сияло привлекательное круглое лицо.

— Я буду вас просить — деньги, конечно, эти деньги идут не из-за границы [нрзб].

Я не встречался с Солженицыным после Солотчи.

Символ «прогрессивного человечества» — внутрипарламентской оппозиции, которую хочет возглавить Солженицын — это трояк[182], носитель той <миссии> в борьбе с советской властью. Если этот трояк и не приведет к немедленному восстанию на всей территории СССР, то дает ему право спрашивать:

А почему у писателя Н. герой не верит в Бога? Я давал трояк, и вдруг... Деньги назад!

Чем дешевле был «прием», тем больший он имел успех. Вот в чем трагедия нашей жизни. Это стремление к заурядности, как реакция на войну (все равно — выигранную или проигранную).

В одно из своих [нрзб] чтений в заключение Солженицын коснулся и моих рассказов.

— Колымские рассказы... Да, читал[183]. Шаламов считает меня лакировщиком. А я думаю, что правда на половине дороги между мной и Шаламовым.

Я считаю Солженицына не лакировщиком, а человеком, который не достоин прикоснуться к такому вопросу, как Колыма.

На чем держится такой авантюрист?

На переводе!

На полной невозможности оценить за границами родного языка, те тонкости художественной ткани (Гоголь, Зощенко) — навсегда потерянной для зарубежных читателей.

Толстой и Достоевский стали известны за границей только потому, что нашли переводчиков хороших. О стихах и говорить нечего. Поэзия непереводима.

Для заграничного издателя, принимающего новый роман нового светила, важно нечто вовсе примитивное...

Гениальность Чехова только тогда получила признание за рубежом, когда нашли переводчика достойного.

Тайна Солженицына заключается в том, что это — безнадежный стихотворный графоман с соответствующим психическим складом этой страшной болезни, создавший огромное количество непригодной стихотворной продукции, которую никогда и нигде нельзя предъявить, напечатать. Вся его проза от «Ивана Денисовича» до «Матрениного двора» была только тысячной частью в море стихотворного хлама.

Его друзья, представители «прогрессивного человечества», от имени которого он выступал, когда я сообщал им свое горькое разочарование в его способностях, сказав: «В одном пальце Пастернака больше таланта, чем во всех романах, пьесах, киносценариях, рассказах и повестях, и стихах Солженицына», — ответили мне так: «Как? Разве у него есть стихи?» <...>

А сам Солженицын, при свойственной графомании амбиции и вере в собственную звезду, наверно, считает совершенно искренне — как всякий графоман, что через пять, десять, тридцать, сто лет наступит время, когда его стихи под каким-то тысячным лучом прочтут справа налево и сверху вниз и откроется их тайна. Ведь они так легко писались, так легко шли с пера, подождем еще тысячу лет.

Это заметила и Анна Ахматова, которой в частной аудиенции было предъявлено новое светило.

Поскольку для поэта честность в этом отношении <выше> всего, неподобающее суждение о поэзии <Солженицына> Ахматова занесла в дневник.

— Ну что же, — спросил я Солженицына в Солотче, — показывали вы все это Твардовскому, вашему шефу?

Твардовский, каким бы архаическим пером ни пользовался, — поэт и согрешить тут не может.

— Показывал.

— Ну, что он сказал?

— Что этого пока показывать не надо <...>

Главный закон, который я <исповедую> и который всем шестидесятисемилетним опытом <подтвержден>, — «не учи ближнего своего».

О работе пророка я тогда же вам говорил, что «деньги тут брать нельзя — ни в какой форме, ни сегодня, ни завтра».

Солженицын десять лет проработал в наших архивах. Всем было объявлено, что он работает над важной темой: Антоновским мятежом[184].

Мне кажется, что главных заказчиков Солженицына не удовлетворила фигура главного героя Антонова. Как-никак, кулак-то кулак, но и бывший народоволец, бывший шлиссельбуржец.

Безопаснее было отступить в стоходские болота и там выуживать поэтическую истину. Но истины в «Августе 1914» не оказалось.

Невозможно и предположить, чтобы продукцию такого качества, как «Август 1914» мог в нынешнем или прошлом веке доставить в редакцию любого журнала мира — и роман примут к печати. За два века такого слабого произведения не было, наверное, в мировой литературе.

Правда, на этих двухстах с чем-то страницах лежит знакомый, истинно солженицынский штамп: «Часть 1-я».

Дескать, все исправлю во второй части. Все, что пишет С<олженицын>, по своей литературной природе совершенно реакционно.

Общая тетрадь зеленого цвета. На обложке надпись: «I Солженицын» (47 л.)*

Г<осподин> Солженицын,

я охотно принимаю Вашу похоронную шутку насчет моей смерти. С важным чувством и с гордостью считаю себя первой жертвой холодной войны, павшей от Вашей руки.

---

* Письмо печатается в сокращении.

Если уж для выстрела по мне потребовался такой артиллерист, как Вы, — жалею боевых артиллеристов.

Но ссылка на «Литературную газету» не может <быть> удовлетворительной и дать смерть. Дают ее стихи или проза.

Я действительно умер для Вас и Ваших друзей, но не тогда, когда «Литгазета» опубликовала мое письмо[185], а гораздо раньше — в сентябре 1966 г.

(В Солотче Шаламов гостил у Солженицына осенью 1963 г.)

И умер для Вас я не в Москве, а в Солотче, где гостил у Вас и, впрочем, всего два дня, я бежал в Москву тогда от Вас, сославшись на внезапную болезнь.

По возвращении в Москву я немедленно выкинул из квартиры Ваших друзей и секреты <...>

Что меня поразило в Вас — Вы писали так жадно, как будто век не ели и [нрзб] было похоже разве что на глотание в Москве кофе. <...> По Вашей просьбе я прочел за три ночи <...> тысячи стихов и другую прозу <...>.

Ваше чрезмерное увлечение словарем Даля принял просто за шутку, ибо Даль — это Даль, а не боль <...>.

Я подумал, что писатели [нрзб] разные, но объяснил Вам о методах своей работы.

— Вы знаете, как надо писать. Я нахожу человека и описываю его, и все.

Этот ответ просто вне искусства <...>

Поэзия — вся в языке, вся непереводима.

Прозу-то нельзя перевести.

Оказывается, главная цель приглашения меня в Солотчу не просто работать, не скрасить мой отдых, а «узнать Ваш секрет».

Дело в том, что, кроме «превосходных романов, отличных повестей, <со> стихами — плохо».

Вы <их> написали невообразимое количество, просто горы. Вот эти-то стихи мне и довелось почитать в Солотче еще две ночи, пока на третье утро я не сошел с ума от этого графоманского бреда, голодный добрался до вокзала и уехал в Москву. <...> Там не было стихов.

Тут я должен сделать небольшое отступление, чтобы Вы поняли, о чем я говорю.

Поэзия — это особый мир, находящийся дальше от художественной прозы, чем, например, <статья по> истории.

Проза — это одно, поэзия — это совсем другое. Эти центры и <в> мозгу располагаются в разных местах. Стихи рождаются по другим законам — не тогда и не там, где

проза <...> В поэме Вашей не было стихов. <...> Конечно, давать свои вещи в руки профана я не захотел <...>

Я сказал Вам, что за границу я не дам ничего — это не мои пути [нрзб], какой я есть, каким пробыл в лагере.

Я пробыл там четырнадцать лет, потом Солженицыну... [нрзб]

Колыма была сталинским лагерем уничтожения, и все ее особенности я *испытал* сам <...>

Я никогда не мог представить, что после XX съезда партии <появится> человек, который <собирает> воспоминания в личных целях. <...>

Главная заповедь, которую я блюду, в которой жизни всех 67 лет опыт — «не учи ближнего своего».

О работе пророка я тогда же Вам говорил, что «денег тут брать нельзя» — ни в какой форме, ни в подарок, ни за <слово>. <...>

Я считаю себя обязанным не Богу, а совести и не нарушу своего слова, несмотря на особые выстрелы пиротехнического характера. <...>

Я не историк, свои сборники почитаю ответом. Я не умер, для меня честнее <...> рассказы, стихотворения.

Я буду художником. <...> Мне дорога форма вещи, содержание, понятое через форму. <...> Вы никогда ничего не получите. <...>

И еще одна претензия есть к Вам, как представителю «прогрессивного человечества», от имени которого Вы так денно и нощно кричите о религии громко: «Я — верю в Бога! Я — религиозный человек!»

Это просто бессовестно. Как-нибудь тише все это надо Вам <...>

Я, разумеется, Вас не учу, мне кажется, что Вы так громко кричите о религии, что от этого будет <внимание> — Вам и выйдет у Вас заработанный результат.

Кстати — это еще не все в жизни. <...>

Теперь о Боге.

За все 67 лет моей жизни я не обольщался этой <идеей>. Не пришлось. Поэтому я плюю на все Ваши советы <этого плана>[186] <...>

Я знаю точно, что Пастернак был жертвой холодной войны, Вы — ее орудием. <...>

На это письмо я не жду ответа <...>

«Вы — моя совесть»[187]. Разумеется, я все это считаю бредом, я не могу быть ничьей совестью, кроме своей, и то — не всегда, а быть совестью Солженицына... <...>

1974

ПРИМЕЧАНИЯ

Записные книжки В. Т. Шаламова содержат, в основном, стихотворные тексты — варианты, черновики его опубликованных и частично неопубликованных стихов. Это — те самые «толстые тетради», о которых он говорил в своем эссе «Кое-что о моих стихах» (Собр. соч., т. IV, с. 339—355), но одновременно здесь записывались иногда черновики его писем, дневниковые заметки, суждения по самым разным вопросам, а иные мысли и чувства свои он доверял только этим тетрадям. К сожалению, некоторые тетради были похищены в 1978—1979 годах, когда он стал плохо видеть и не мог контролировать сохранность архива. Тут постарались и «друзья», и сотрудники КГБ во время несанкционированных обысков в отсутствие владельца.

Но все-таки большинство тетрадей Варлам Тихонович передал в РГАЛИ (тогда Центральный архив литературы и искусства).

В данную публикацию не включаются стихотворные тексты. Обширная публикация была сделана в «Знамени», 1995, № 6.

Настоящая публикация наиболее полно представляет прозаические тексты, заключенные в записных книжках Шаламова.

Подлинники рукописей хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства, ф. 2596, оп. 2, ед. хр. 109—112, оп. 3, ед. хр. 1—77.

[1] Письма А. П. Чехова под ред. М. П. Чеховой, изд. 2-е, Книгоиздательство писателей в Москве, 1915. М. П. Чехов «Биографический очерк» (1890—1891), с. IX-X.

[2] Из писем А. П. Чехова к А. С. Суворину 9 марта 1890, 22 марта 1890. «Сахалин — это место невыносимых страданий... виноваты не смотрители, а все мы». Полн. собр. соч., т. IV. 1976, с. 45.

[3] *Мабли* Габриэль Бонно де (1709—1785) — французский коммунист-утопист.

[4] *Мультатули* (Эдуард Дауэс Деккер) (1820—1987) — нидерландский писатель антиколониального направления.

[5] *Отфрид* Вейсенбургский — автор поэтической «евангельской гармонии», т. е. соединения четырех Евангелий в один связный текст.

Около 868 окончил в Вейсенбургском монастыре свою поэму. Впервые ввел рифму вместо аллитерации под влиянием латинской поэзии, ритм также строже им соблюдался.

[6] *Гельмгольц* Герман Людвиг Фердинанд (1821—1894) — автор фундаментальных работ по физике, биофизике, психологии.

[7] *Неру* Джавахарлал (1889—1964) — премьер-министр и министр иностранных дел Республики Индия с 1947. Сподвижник Ганди.

[8] *Ганди* Мохандас Карамчанд (1869—1948) — идеолог и один из лидеров индийского национально-освободительного движения.

[9] *Макаренко* Антон Семенович (1888—1939) — педагог и писатель, теоретик и практик перевоспитания детей-правонарушителей. «Педагогическая поэма» (1935), «Флаги на башнях» (1938) и др.

[10] Пушкин А. С. «Александр Радищев», Собр. соч., изд. АН СССР, 1949, т. XII, с. 36.

[11] «Хождение Богородицы по мукам» — популярный в древнеславянской письменности апокриф, представляющий собой перевод и отчасти переделку греческого «Откровения пресв. Богородицы». Древнейший список «Хождений» относится к XII в.

[12] Запись в дневнике А. А. Блока 6 февр. 1921 (Полн. собр. соч., М. — Л., 1963, т. VII, с. 403).

[13] Шаламов имеет в виду трагикомическое начало в творчестве Ч. Чаплина (фильмы «Великий диктатор», 1940, «Месье Верду», 1947 и др).

[14] В Гендриковом пер. находится музей-квартира В. Маяковского, где он жил вместе с Л. Ю. и О. М. Бриками.

[15] *Горбань* Евгений Иванович (1912—1957) — член СП СССР.

[16] С 1957 Шаламов страдал болезнью Меньера (по имени французского врача, описавшего ее в 1861). Симптомами ее являются приступы головокружения с расстройством равновесия, понижение или полная утрата слуха, тошнота.

[17] *Кассиль* Лев Абрамович (1905—1970) — прозаик, детский писатель, публицист.

Гайдар (наст. фам. Голиков) Аркадий Петрович (1904—1941) — прозаик, детский писатель, публицист. Погиб на фронте.

[18] *Павлов* Тодор (1890—1977) — болгарский философ, критик, автор трудов по теории познания.

[19] *Григорьев* Аполлон Александрович (1822—1864) — поэт, литературный и театральный критик.

[20] *Анненский* Иннокентий Федорович (1855—1908) — поэт, переводчик. Шаламов считал его предшественником и учителем Б. Пастернака, значительно обогатившим русскую поэзию.

[21] *Ферми* Лаура — жена Энрико Ферми («Атомы у нас дома»). М., 1959.

На с. 209 приводится текст письма А. Эйнштейна президенту Рузвельту (1939), где положительно оценивается работа Э. Ферми и А. Сцилларда по созданию атомной бомбы.

[22] *Шагинян* Мариэтта Сергеевна (1888—1982) — прозаик, автор «Дневника писателя» (1953).

[23] *Сытин* Виктор Александрович — очеркист, прозаик.

[24] Тютчев Ф. И., письмо к брату Н. И. Тютчеву 13 апр. 1868: «...Беда наша та, что тошнота наша никогда не доходит до рвоты...». Собр. соч., т. II. М., 1980.

[25] *Кочетов* Всеволод Анисимович (1912—1973) — прозаик, идеолог соцреализма. В его скандально известном романе «Чего же ты хочешь?» (1969) и более ранних работах автор — воинственно настроенный партиец, антизападник, даже с душком антисемитизма.

[26] «Шпиндель» (нем. Spindel) букв, веретено — термин употреблен в смысле технически перегруженного стиха, особенно характерного для конструктивистов.

[27] *Тендряков* Владимир Федорович (1923—1984) — прозаик. Повесть «Суд» (1960) — о незащищенности мужественного, отважного человека.

[28] «Роман и Франческа» (1961) — фильм реж. Денисенко Владимира Терентьевича (1930—1984).

[29] «Если бы парни всей земли...» — песня на слова Е. А. Долматовского.

[30] Фотовыставка проходила в мае 1960 г.

[31] *Славин* Лев «Рак души», Розов Виктор «Что — истинные ценности», статьи в «ЛГ», 1961, 10 июня. Ян Рокотов — крупнейший из валютчиков, утверждал, что в СССР «есть спрос на негодяев».

[32] «Кроткая» (1960) — фильм реж. Борисова Александра Федоровича (1905—1982).

[33] Пушкин А. С. «Арап Петра Великого». Полн. собр. соч. в 10-ти т. Т. VI, 1950, с. 16.

[34] *Гуттузо* Ренато (1912—1987) — итальянский живописец, график, общественный деятель. Глава социально-реалистического направления в итальянском искусстве. Международная Ленинская премия (1972).

[35] *Орленев* Павел Николаевич (1869—1932) — актер, родоначальник нового амплуа в русском театре — «неврастеник». Роли: Федор, пьеса «царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, Раскольников по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».

[36] «Алые паруса» — фильм (1961) реж. Птушко Александра Лукича (1900—1973).

[37] «Друг мой Колька» (1961) — фильм реж. Митты Алексея Наумовича (р. 1933).

[38] «Но ты, художник, твердо веруй / в начала и концы, ты знай, / где стерегут нас ад и рай...». А. Блок из «Пролога» к поэме «Возмездие».

[39] *Войков* Петр Лазаревич (1888—1927) — революционный деятель. С 1924 — полпред СССР в Польше. Убит белогвардейцем.

[40] *Уайльд* Оскар (1854—1900) — английский писатель.

[41] *Рильке* Райнер Мария (1875—1926) — австрийский поэт, его роман-дневник «Записки Лауридиса Бригге» (1910).

[42] *Папа Иоанн XXII* (понтификат 1316—1334) — отстаивал верховенство папства над светской властью, стремился положить конец господству Священной Римской империи над Италией.

[43] *Папа Иоанн XXIII* (Джиованни) (понтификат 1958—1963), пытался укрепить влияние католической церкви, модернизируя ее, выступая за мирное существование государств с различным общественным строем.

[44] *Бор* Нильс Хенрик Давид (1885—1962) — один из создателей современной физики, Нобелевская премия (1922), основатель и руководитель Института теоретической физики в Копенгагене.

[45] *Асмус* Валентин Федорович (1894—1975) — философ, литературовед. В освобожденные им комнаты в кв. 2 д. 10 по Хорошевскому шоссе въехали В. Т. Шаламов и его вторая жена Ольга Сергеевна Неклюдова (1909—1989).

[46] Рассказ «Тютчев» не был написан Шаламовым, но его предполагаемые сюжеты были использованы в рассказах «Огонь и вода», «Водопад», «Сука Тамара».

[47] Письма Л. М. Рейснер см. «Новый мир», 1963, № 10, публикация А. Наумовой.

[48] *Прокушев* Юрий Леонидович (1930—2004) — литературовед.

[49] *Лелевич* Г. (наст. фам. Кальмансон Лабори Гилелевич) (1901—1937) — критик, редактор журнала «На посту». Необоснованно репрессирован.

[50] *Бонч-Осмоловский* Николай Георгиевич (1883—1968) — художник, был в заключении.

[51] *Липкин* Семен Израилевич (1911—2003) — поэт, переводчик.

[52] *Райт* Рита (пс. Райт-Ковалевой Раисы Яковлевны) (1898—1989) — литератор, переводчица.

[53] *Каменский* Василий Васильевич (1884—1961) — поэт, в 20-е годы — футурист.

[54] Речь идет о копировании писем Б. Пастернака к В. Т. Шаламову.

[55] *Сучков* Федот Федотович (1915—1991) — скульптор, поэт, мемуарист. Автор скульптурных портретов В. Шаламова, Ю. Домбровского, А Платонова, А. Солженицына.

[56] Роман А. Платонова «Чевенгур» опубликован был лишь в 1988, в 20-х годах публиковался в отрывках. Ходил по рукам в самиздате.

[57] Шаламов имеет в виду Ф. Ф. Сучкова (см. пр. 55), Серебрякова Галина Иосифовна (1905—1980), писательница, автор весьма конформистских мемуаров «Странствия по минувшим годам» (М., 1965), «О других и о себе» (М., 1968) и др.

[58] *Квятковский* Александр Павлович (1888—1968) — литературовед, сторонник конструктивизма в 20-е годы, разрабатывал теорию тактового стиха.

[59] *Цыбин* Владимир Дмитриевич (1932—2001) — поэт и прозаик.

[60] *Буало* Никола (1636—1711) — французский поэт, теоретик классицизма.

Курочкин Василий Степанович (1831—1875) — поэт, переводчик П. Ж. Беранже, один из руководителей общества «Земля и воля».

Михайлов Михаил Ларионович (1829—1865) — писатель, переводчик, революционер, автор романа «Перелетные птицы» (1854), переводов Г. Гейне. Ибсен Генрик (1828—1906) — норвежский драматург, автор философско-символических драм «Бранд», «Пер Гюнт», «Строитель Сольнес» и др.

[61] Муха — любимая кошка Шаламова, которую убили ночью во дворе в 1965 г. Муха удивительно, по-собачьи была привязана к В. Т., гуляла с ним, сидела рядом, когда он писал.

[62] Речь идет о подготовке сборника «Стихотворения и поэмы» Б. Пастернака, доведенного до стадии верстки и сверки (Гослитиздат, 1957), но не вышедшего в свет. Редактором и составителем сборника был Н. В. Банников.

[63] *Чухонцев* Олег Григорьевич (р. 1938) — поэт, к которому Шаламов относился с большой симпатией.

[64] *Кавельмахер* Елена Александровна — машинистка Шаламова.

[65] *Бахтин* Михаил Михайлович (1895—1975) — литературовед, теоретик искусства. Его фундаментальные труды: «Проблемы поэтики Достоевского», «Творчество Франсуа Рабле...»; сб. статей «Вопросы литературы и эстетики», исследование «К философии поступка».

[66] *Матвеева* Новелла Николаевна (р. 1934) — поэтесса, ее стихи получили известность как лирические песни, часть в авторском исполнении.

[67] *Храбровицкий* Александр Вениаминович (1912—1989) — литературовед.

[68] *Перли* Петр Давидович — врач, лечивший Шаламова.

[69] Сообщение Злотникова Натана Марковича, сотрудника журн. «Юность» не соответствовало действительности: вечер памяти О. Э. Мандельштама состоялся.

[70] *Скорино* Людмила Ивановна работала в ред. журн. «Знамя» и немало помогла в публикации стихов Шаламова.

[71] *Леонов* Леонид Максимович (1899—1994) — прозаик, академик АН СССР, Герой социалистического труда.

[72] *Ростан* Эдмон (1868—1918) — французский поэт и драматург. Его пьеса в стихах «Сирано де Бержерак» в Петербурге была поставлена в 1898 в переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник (1874—1952).

[73] *Никитина* Евдоксия Федоровна (1895—1973). С 1914 в ее квартире происходили литературные заседания, которые с 1921 получили название «никитинских субботников». В них принимали участие И. Розанов, Л. Леонов, В. Лидин, Б. Пильняк и др.

[74] *Крамер* Стенли (1913—2001) — американский кинорежиссер, фильм «Нюрнбергский процесс» (1961).

[75] *Ионеско* Эжен (1904—1994) — французский драматург, румын по рождению, один из создателей авангардистского театра, его пьеса «Носорог» (1959) получила большую известность.

[76] Речь идет о рассказе Галины Александровны Веронской.

[77] Видимо, речь идет о М. И. Цветаевой, памяти которой Шаламов посвящал стихи, и ставил ее как поэта выше А. Ахматовой.

[78] *Сиротинская* Ирина Павловна (далее И., Ира, Ирина) (1932—2011), с 1966 — близкий друг и впоследствии душеприказчица В. Шаламова.

[79] *Каминская* Анна Генриховна — внучка Н. В. Пунина, мужа А. Ахматовой.

[80] *Юдина* Мария Вениаминовна (1899—1970) — пианистка, преподавала в Московской консерватории, музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных (с 1923 — профессор).

[81] *Копелев* Лев Зиновьевич (1912—1997) — критик, литературовед.

[82] *Вигдорова* Фрида Абрамовна (1915—1965) — писательница. Ею был записан процесс И. Бродского, запись распространилась в самиздате.

Бродский Иосиф Александрович (1940—1996) — поэт. Нобелевская премия (1987).

[83] *Мелетинский* Елеазар Леонидович (1918—2005) — филолог, историк культуры.

[84] Интервью Г. Белля («ЛГ», 1966, 26 апреля): «У нас на телевидении проходит цикл передач «Писатель и его город». Для этого цикла я хочу написать очерк о Достоевском... Русскую литературу я очень люблю. Сейчас, например, вся моя семья с увлечением читает Константина Паустовского...»

[85] *Го* Можо (1892—1978) — китайский ученый, историк, писатель, президент АН Китая.

[86] *Дудинцев* Владимир Дмитриевич (1918—1988), его роман «Не хлебом единым» был опубликован в «Новом мире» в 1956 г.

[87] *Синявский* Андрей Донатович (пс. Абрам Терц) (1925—1997) — писатель, литературовед, в 1966 был осужден вместе с Юлием Даниэлем на 5 лет заключения в лагере строгого режима. Видимо, речь идет о рассказах и повестях, переправленных за границу. К. Паустовский подписал отзывы об этих произведениях в защиту обвиняемых.

[88] *Андреевы* Ольга Викторовна и Вадим Леонидович — сын и невестка Леонида Андреева.

[89] *Фальк* Роберт Рафаилович (1886—1958) — художник, член объединения художников «Бубновый валет».

[90] *Савич* Овадий Герцович (1896—1967) — писатель и переводчик, автор книг о гражданской войне в Испании.

[91] «Тристан и Изольда» — французский рыцарский роман о трагической любви рыцаря Тристана и корнуэльской королевы Изольды.

Сборник стихов Шаламова «Дорога и судьба». М., 1967

[92] *Гельфанд* Израиль Моисеевич (1913—2009) — математик, академик АН СССР (1984).

[93] *Дубинин* Николай Петрович (1906/07—1998) — академик АН СССР (1966), биолог, генетик. Открыл делимость генов, труды по эволюционной, радиационной и космической генетике, истории генетики.

[94] Черновик дарственной надписи И. П. Сиротинской на оригиналах рукописей «Колымских рассказов».

[95] *Ренан* Иосиф Эрнест (1823—1892) — французский писатель, автор «Истории происхождения христианства» (кн. 1—8, 1863—1883), изображал Иисуса Христа исторически существовавшим проповедником.

Штраус Давид Фридрих (1808—1874) — немецкий теолог, автор соч. «Жизнь Иисуса» (т. 1—2, 1835—1936), считал Иисуса Христа исторической личностью, отрицал достоверность Евангелий.

[96] Стихотворение Б. Пастернака «Художник» (1936) апологетического характера по отношению к И. В. Сталину (ч. 2 и 3)

И в те же дни на расстоянье
За древней каменной стеной
Живет не человек — деянье:
Поступок ростом с шар земной.

[97] *Курбский* Андрей Михайлович (1528—1583) — князь, писатель, переводчик, опасаясь опалы в 1564, бежал в Литву, написал мемуарный памфлет «История о великом князе Московском» и три послания Ивану IV. Иван IV ответил ему двумя письмами.

[98] Письмо историка Г. Новицкого «Вопреки исторической правде» («ЛГ», 1968, 7 февр.) было целиком посвящено разгрому «Повествования о Курбском» (О. Чухонцев, «Юность», 1968, № 1), где были такие строки: «Чем же, как не изменой, воздать за тиранство...»

[99] *Эйзенштейн* Сергей Михайлович (1898—1948) — режиссер и теоретик кино, умер внезапно за работой над статьей.

[100] У меня на даче перекопали землю под грядки, и лютики погибли, мы с В. Ш. были огорчены гибелью золотой полянки *(И. С.)*.

[101] «Золотой теленок», фильм М. А. Швейцера (1968). В главных ролях С. Юрский и Е. Евстигнеев.

[102] *Белинков* Аркадий Викторович (1921—1970) — писатель, литературовед.

[103] *Флеминг* Александр (1881—1955) — английский микробиолог, открывший пенициллин (1929).

[104] *Успенский* Лев Васильевич (1900—1978) — автор популярных книг о русском языке.

Чуковский Корней Иванович (наст. имя Николай Васильевич Корнейчуков) (1882—1969) — писатель, автор работ о русском языке.

[105] Фома Опискин — персонаж повести Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели».

[106] *Вертинский* Александр Николаевич (1889—1957) — артист эстрады, исполнял в своей изысканной манере песни на стихи С. Есенина.

[107] *Белоусов* Владимир Германович. «Сергей Есенин. Литературная хроника». М., 1969.

[108] *Бениславская* Галина Артуровна (1897—1926) — близкий друг С. Есенина.

[109] *Достоевская* Анна Григорьевна (1846—1918) — жена Ф. М. Достоевского с 1867.

[110] *Дункан* Айседора (1877—1927) — американская танцовщица, одна из основоположниц школы танца «модерн». В 1921—1924 жила в СССР. Была женой С. Есенина.

Миклашевская Августа Леонидовна (1898—1978) — близкий друг С. Есенина, актриса.

Толстая Софья Андреевна (1900—1957) — жена С. А. Есенина с сент. 1925 г.

[111] *Чагин* (наст. фам. Болдовкин) Петр Иванович (1898—1967) — секретарь ЦК КП Азербайджана, издательский работник.

[112] *Эрлих* Вольф Иосифович (1902—1937) — поэт; *Наседкин* Василий Федорович (1895—1938) — поэт; *Евдокимов* Иван Васильевич (1887—1941) — писатель, друзья С. Есенина.

[113] *Суслова* Аполлинария Прокофьевна (1839—1918) — близкий друг Ф. М. Достоевского в 1861—1866 гг.

[114] *Катков* Михаил Никифорович (1818—1887) — публицист, издатель журн. «Русский вестник», газ. «Московские ведомости».

[115] *Городецкий* Сергей Митрофанович (1884—1967) — поэт, принадлежал к объединению «Цех поэтов».

[116] Видимо, Шаламов имеет в виду, что в знаменитой Пушкинской речи Ф. М. Достоевский говорит лишь о классических, рифмованных стихах Пушкина.

[117] *Кожинов* Вадим Валерьянович (1930—2001) — литературовед, критик. «Как пишут стихи». М., 1970.

[118] Видимо, тот самый Володя Желтухин, который упоминается в тексте ед хр. 32.

[119] *Ивинская* Ольга Всеволодовна (1912—1995) — переводчица, близкий друг Б. Л Пастернака.

[120] *Фогельсон* Виктор Сергеевич — редактор всех пяти прижизненных маленьких сборников стихов В. Шаламова в изд-ве «Советский писатель». Речь идет о трудной подготовке сборника «Московские облака». В конце концов Фогельсон сказал Шаламову, что он в «черном списке» из-за публикаций за границей и «надо писать письмо», иначе книга не выйдет. Сборник вышел в 1972, сразу после письма Шаламова в «Литературную газету» с отречением от зарубежных публикаций («ЛГ», 1972, 23 февр.).

[121] Традиционное новогоднее гадание Шаламова на него и на меня *(И. С.)*.

[122] *Маркузе* Герберт (1898—1970) — немецко-американский философ и социолог. В 1960-х годах выдвинул идею о том, что рабочий класс утратил революционную роль, которая перешла к аутсайдерам (люмпенам, национальным меньшинствам, радикальным слоям студенчества и интеллигенции).

[123] Кожинов В. «Книжный брак: как его избежать» («ЛГ», 1971, 3 февр.) Статья требует непримиримости к бездарности.

[124] *Гродзенский* Я. Д. см. переписку; *Пиксанов* Николай Кирьякович (1878—1969) — литературовед.

[125] *Альбирт* Иосиф Матвеевич — поэт, автор книг «Поезда», «Звезда моего поколения» и др. Переводы В. Шаламова не сохранились.

[126] Предисловие к книге «Стихотворения и поэмы» Большой серии Библиотеки поэта. (М.—Л., 1965), написано А.Д. Синявским.

[127] Сюжет притчи о моих цветах: лимон погиб, а кактус остался жить *(И.* С).

[128] *Рожанский* Иван Дмитриевич — литературовед, знакомый Н Я Мандельштам и В. Т. Шаламова.

[129] *Дрожжин* Спиридон Дмитриевич (1848—1930) — поэт, воспевавший деревню и природу, лауреат премии журн «Нива», переводил Рильке, который гостил у него в 1900 г.

[130] Институт Гэллапа, занимающийся исследованием общественного мнения, основан Джорджем Гэллапом в 1938 г.

[131] 26 бакинских комиссаров были расстреляны по списку на распределение продовольствия На свободе остались А Микоян, Галоян, Канделаки.

[132] *Асафьев* Борис Владимирович (пс. Игорь Глебов) (1884—1949) — музыковед, композитор.

[133] *Коненков* Сергей Тимофеевич (1874—1971) — скульптор, народный художник СССР.

[134] Черкасска — общежитие студентов МГУ в Б. Черкасском пер.

[135] *Менделеев* Дмитрий Иванович (1834—1907) — химик, автор работ по физике, метрологии, считал возможным направленное воздействие на природу и человека.

[136] *Ламарк* Жан Батист (1744—1829) — французский естествоиспытатель, создал учение об эволюции живой природы (ламаркизм).

[137] *Кент* Рокуэлл (1882—1971) — американский художник, писатель, известен своими северными пейзажами.

[138] *Комиссаржевская* Вера Федоровна (1864—1910) — актриса, ей свойственна была нервная порывистость, лиризм исполнения. В 1904 создала свой театр современного репертуара, символистской ориентации («Кукольный дом» Г. Ибсена, «Сестра Беатриса» М. Метерлинка).

[139] *Оттен* Николай Давидович (1907—1983) — критик, драматург.

[140] *Дирак* Поль Андриен Морис (1902—1984) — английский физик, один из создателей квантовой механики

[141] «От Арбата до Петровки» — стихотворение В. Шаламова (1971).

[142] Сборник документов Центрального государственного архива литературы и искусства. «Встречи с прошлым», вып. 1. М «Советская Россия», 1970.

[143] С 1947 в пещерах на Западном побережье Мертвого моря в районе Кумрана были обнаружены древние рукописи II в. до н. э. — II в. н. э с упоминаниями об Учителе секты ессеев — предположительно Иисусе Христе.

[144] В рассказе А. Франса «Прокуратор Иудеи» Понтий Пилат не помнит Иисуса Христа.

[145] Палах Ян в знак протеста против оккупации Чехословакии совершил акт самосожжения в Праге в 1969 г.

[146] *Писаржевский* Олег Николаевич (1908—1964) — писатель, публицист, популяризатор науки.

[147] *Борисов-Мусатов* Виктор Эльпидифорович (1870—1905) — живописец, изысканно-элегичные его картины выражают мечту о гармонии природы и человека.

[148] *Гевара* Эрнесто (Че) (1928—1967) — латиноамериканский революционер, в 1959—1961 — президент Национального банка Кубы, с 1961 министр национальной промышленности, в 1966—1967 руководил партизанским движением в Боливии, захвачен в плен и убит.

Его письмо, всегда восхищавшее Шаламова (в нем было то, что он ценил превыше всего — соответствие слова и дела). «Я вновь чувствую своими пятками ребра Россинанта, снова, облачившись в доспехи, я пускаюсь в путь.. Считаю, что вооруженная борьба — единственный выход для народов, борющихся за свое освобождение, и я последователен в своих взглядах. Многие назовут меня искателем приключений, и это так. Но только я искатель приключений особого рода, из той породы, что рискуют своей шкурой, чтобы доказать свою правоту. Может быть, я пытаюсь это сделать в последний раз. Я не ищу такого конца, но он возможен, если исходить из расчета возможностей...

Я слишком прямолинеен в своих действиях и думаю, что иногда меня не понимали. К тому же было нелегко меня понять, но на этот раз — верьте мне. Итак решимость, которую я совершенствовал с увлечением артиста, заставит действовать хилые ноги и уставшие легкие. Я добьюсь своего.

Вспоминайте иногда этого скромного кондотьера XX века. Че».

(Эрнесто Че Гевара. «Я — конкистадор свободы». М., 2000).

[149] *Пинский* Леонид Ефимович (1906—1981) — литературовед.

[150] *Хаммер* Арманд (1898—1990) — американский промышленник и общественный деятель.

[151] *Нечаев* Сергей Геннадьевич (1847—1882) — участник революционного движения, организатор тайного общества «Народная расправа». По подозрению в предательстве члены общества убили студента И. И. Иванова. В 1873 приговорен к 20 годам каторги. Умер в Алексеевском равеллине Петропавловской крепости.

[152] *Бакунин* Михаил Александрович (1814—1876) — революционер, теоретик анархизма, один из идеологов революционного народничества.

[153] *Герасимов* Михаил Михайлович (1907—1970) — антрополог, археолог и скульптор, восстанавливавший на основе скелетных останков внешний облик первобытных людей и исторических личностей.

[154] *Гогоберидзе* Леван Давидович (1896—1937) — революционер, советский государственный деятель. Его брату посвящен рассказ Шаламова «Александр Гогоберидзе».

[155] *Уманский* Яков Михайлович (1879—1951) — патологоанатом, упоминается в рассказе Шаламова «Вейсманист».

[156] *Сельвинская* Татьяна Ильинична — художник, известна своими театрально-декорационными работами. Дочь И. Л. Сельвинского

[157] *Руофф* Зельма Федоровна — литературовед.

[158] *Биллингтон* Джеймс, ученый, директор Библиотеки конгресса США, познакомился с Шаламовым у Н. Я. Мандельштам

[159] Васильевская ул., д. 2/в., кв. 59 — последний адрес домашнего жилья Шаламова в Москве.

[160] *Волошина* Мария Степановна (1887—1976) — жена поэта Максимилиана Волошина, хранительница его дома-музея в Коктебеле.

[161] Последний прижизненный сборник стихов В. Шаламова «Точка кипения». М., 1977.

[162] *Голубков* Дмитрий Николаевич (1930—1972) — поэт.

[163] В Расторгуеве была наша дача, туда приезжал и Шаламов *(И. С.)*.

[164] *Шлихтинг* Альберт — немецкий дворянин, с 1564 в русском плену, в 1570 бежал в Литву, где написал сочинения о России периода опричнины.

[165] *Шаламов* Тихон Николаевич (1868—1933) — священник, его жена Надежда Александровна (1870—1934), старшие братья В. Шаламова — Валерий, Сергей, старшие сестры Галина, Наталья. Все дети Т. Н. Шаламова родились во время его службы на о. Кадьяк и только В. Шаламов — после возвращения в 1904 г. семьи в Вологду.

[166] В коммунальной квартире № 59, д. 2, корп. 6, по Васильевской ул. кроме В. Шаламова жили две семьи, постоянно конфликтовавшие между собой.

[167] *Папен* фон Франц (1879—1969) — немецкий разведчик, в 1933 — вице-канцлер в правительстве Гитлера, затем посол в Австрии и Турции.

[168] Крист — персонаж «Колымских рассказов», ипостась автора.

[169] Описаны выборы Шаламова старостой камеры Бутырской тюрьмы в 1937, у него был уже лагерный опыт первого срока на Вишере (1929—1931).

[170] *Мечников* Илья Ильич (1845—1916) — биолог, один из основоположников иммунологии, создатель научной школы

[171] Речь идет о Ф.Ф. Раскольникове (Ильине) и его разрыве с первой женой Ларисой Михайловной Райснер.

[172] Речь идет о дороге к морю во Владивостоке.

[173] *Уистлер* Джеймс (1834—1903) — американский живописец, близкий по манере письма к французским импрессионистам.

[174] *Ландау* Лев Давидович (1908—1968) — физик-теоретик, основатель научной школы.

[175] *Яшин* (наст. фам. Попов) Александр Яковлевич (1913—1968) — поэт, имеется в виду его письмо ДП-68: «...Любой трудолюбивый человек в литературе даже с небольшими сравнительно способностями может достичь очень многого».

[176] Приведенный отрывок относится к Михаилу Сергеевичу Кедрову (1878—1941), деятельность которого по «предотвращению мятежа» резко отрицательно описана Шаламовым в его повести о детстве и юности «Четвертая Вологда».

[177] А. И. Солженицын. Киносценарий «Знают истину танки».

[178] *Кравченко* Виктор Андреевич работал в США в комиссии по приему военного оборудования для СССР, в апреле 1944 скрылся и получил право проживания в США. Написал книгу «Я выбираю свободу». В 1947 эта книга вышла во Франции, а в «Леттр франсез», еженедельнике, органе французской компартии, появилось сенсационное разоблачение «Как был сфабрикован Кравченко» со ссылкой на некоего агента ФБР.

Кравченко подал в суд за клевету. Суд состоялся в 1949 г. и, хотя на стороне ответчиков был цвет интеллигенции — Жолио-Кюри, Вл. Познер, епископ Кентерберийский Х. Джонсон, писатель Пьер Декс и др., Кравченко выиграл дело.

Пьер Декс, писатель, узник Маутхаузена, участник Сопротивления, впоследствии изменил свои взгляды, написал предисловие «Обман и опьянение» ко второму изданию книги Кравченко во Франции (1980), а также — предисловие к произведению А. И. Солженицына.

Подробнее см. Б. Носик. «Этот странный парижский процесс». М., 1991.

[179] *Решетовская* Наталья Алексеевна — первая жена А. И. Солженицына. Умерла в 2003 г., похоронена в Рязани.

[180] *Боборыкин* Петр Дмитриевич (1836—1921) — писатель, автор популярных романов «Дельцы», «Китай-город», «Василий Теркин» и др.

Шеллер (пс. Михайлов) Александр Константинович (1838—1900) — писатель, автор популярных романов «Гнилые болота», «Жизнь Щукова, его родных и знакомых» и др.

[181] Шаламов познакомился с А. И. Солженицыным в редакции «Нового мира» в 1962. Считая, что повесть «Один день Ивана Денисовича» может поднять лагерную тему в литературе, просил показать А. Твардовскому свои стихи и рассказы, лежавшие без движения в редакции. Однако Солженицын передал Твардовскому через секретаря без всяких комментариев только стихи Шаламова.

[182] В 60-е годы были приняты пожертвования в пользу опальных, но Шаламов не принимал приношения, желая сохранить свою независимость, не связывая ее какими-либо моральными обязательствами. Ведь даже и в лагере он отказался от помощи семьи (посылок). После всего, что он вынес, он хотел независимости.

[183] Вряд ли А. Солженицын внимательно читал рассказы Шаламова, видимо, только «бегло просмотрел». В своих воспоминаниях («Новый мир», 1999, № 4) он искаженно интерпретирует рассказ «Надгробное слово» — совершенно, видимо, не зная его содержания.

[184] Антоновский мятеж — восстание крестьян Тамбовской и отчасти Воронежской губернии в 1920—1921 под руководством А. С. Антонова, заключенного в царское время в Шлиссельбург. Восстание было жестоко подавлено частями Красной армии, ВЧК, ВОХР и ЧОН под общим руководством М. Н Тухачевского. См. рассказ Шаламова «Эхо в горах».

[185] По поводу письма В. Шаламова в «ЛГ» 23.02.72 с протестом против зарубежных публикаций его произведений в политических целях без согласия автора, в разрозненном виде и произвольной композиции Солженицын в своей книге «Бодался теленок с дубом» (опубл. 1975) высказался весьма резко: «Варлам Шаламов умер». Неотправленное письмо Шаламова является ответом на эту жестокую реплику бывшего «брата», адресованную больному и бесправному человеку. При этом сам А С. выступал с отречениями от публикации за рубежом своих произведений («ЛГ», 1968, № 20).

[186] Шаламов имеет в виду советы ввести верующего героя «Колымских рассказов» (см. начало ед. хр. 136)

[187] См. запись Шаламова 30 мая 1963 (ед хр. 135).

СОДЕРЖАНИЕ

Варлам Тихонович
Шаламов

Собрание сочинений в шести томах
+ том седьмой, дополнительный

ТОМ ПЯТЫЙ

Редактор *Ю Григорьян*

Художественный редактор *А Балашова*

Технический редактор *Л Платонова*

Корректор *Н Иванова*

Компьютерная верстка *А Деева*

Подписано в печать 30.07.13 г.
Гарнитура «Журнальная». Формат 84x108$^{1}/_{32}$.
Печать офсетная. Усл. печ. л 20,16. Уч.-изд. л. 21,29.

Книжный Клуб Книговек
127206, Москва, Чуксин тупик, 9.
www.terra.su

Отпечатано BALTO print
www balto.lt
www.baltoprint.ru

Литературное приложение

ОГОНЁК

www.terra.su
ISBN 978-5-4224-0697-5
9 785422 406975